



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

**CAMPUS DE LARANJEIRAS**

**BACHARELADO EM ARQUEOLOGIA**

**JOSÉ LUCIANO DA COSTA JÚNIOR**

**ESCAVANDO LIVROS: AS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA MATERIAL  
NAS OBRAS *O CABELEIRA* (1876), DE FRANKLIN DA TÁVORA E *OS  
CANGACEIROS: ROMANCE DE COSTUMES SERTANEJOS* (1914), DE CARLOS  
DIAS**

**Laranjeiras - SE**

**2019**

JOSÉ LUCIANO DA COSTA JÚNIOR

**ESCAVANDO LIVROS: AS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA MATERIAL  
NAS OBRAS *O CABELEIRA* (1876), DE FRANKLIN DA TÁVORA E *OS  
CANGACEIROS: ROMANCE DE COSTUMES SERTANEJOS* (1914), DE CARLOS  
DIAS**

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Arqueologia do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Arqueologia.

Orientador: Leandro D. Duran

**Laranjeiras - SE**

**2019**

José Luciano da Costa Júnior

Escavando livros: as representações da cultura material nas obras *O Cabeleira* (1876), de Franklin da Távora e *Os Cangaceiros: romance de costumes sertanejos* (1914), de Carlos Dias

Monografia entregue como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em Arqueologia, a comissão julgadora da Universidade Federal de Sergipe.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Orientador – Leandro Domingues Duran

---

Examinadora 1 – Doutor Bruno Sanches Ranzani da Silva

---

Examinadora 2 – Doutor Antônio Fernando de Araújo Sá

*Dedicatória...*

*Dedico essa monografia á memória de minha querida avó, Maria Menezes Teixeira, a minha Mãe e rainha, Maria da Conceição Teixeira, ao meu pai, José Milton do Nascimento e ao meu irmão, Felisberto Teixeira Costa, pelo apoio que me deram nessa importante etapa da minha vida. Aos amigos e colegas, João Paulo D. Pereira, Danilo Duarte, Mayara Monteiro e Adones Valença, que me acompanharam ao longo dos últimos anos em mesas de bar e rodas de conversa, contribuindo de forma prazerosa ao produto final da minha graduação.*

## **Agradecimentos**

Agradeço à todos que fazem parte do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe. Em especial ao meu orientador Leandro D. Duran, que muito me incentivou até aqui, e que com muito empenho e dedicação contribuiu para o presente trabalho. À professora Daniela Klokler, pela obtenção e digitalização do segundo romance analisado na pesquisa. Ao professor Bruno SanchesRanzani da S. por integrar a banca examinadora e tecer importantes considerações sobre o trabalho.

Ao professor Antônio Fernando de A. Sá, do Departamento de História da UFS, que além de integrar a banca supracitada, demonstrou um inspirador comprometimento com o estudo da temática Cangaceira, contribuindo de forma enriquecedora durante todo o processo de pesquisa. E a todos os demais estudiosos do cangaço que menciono nessa monografia.

## RESUMO

Esse breve experimento de arqueologia histórica consistiu na realização de leitura, seleção, fichamentos e análise comparativa da cultura material representada textualmente nas obras *O cabeleira* (1876), de Franklin da Távora e *Os Cangaceiros: romance de costumes sertanejos* (1914), de Carlos D. Fernandes. A análise documental enfocou o tratamento quantitativo e qualitativo dos dados, visando, no primeiro caso, identificar os elementos artefatuais das narrativas, e no segundo caso, o aspecto simbólico vinculado a cada um deles. Desse modo, foi discutido aqui, como a cultura material representada nos romances selecionados atua na constituição de uma valoração ideológica sobre o fenômeno cangaceiro, tendo auxiliado na construção das percepções sociais que lhe foram contemporâneas. Através dessa prática foi possível localizar nos textos, mecanismos de conservação da desigualdade social, demonstrando como a materialidade do cangaço foi posicionada de forma unilateral e negativa na obra de Franklin da Távora, e como a narrativa de Carlos Dias apresentou uma perspectiva mais compreensiva e imparcial sobre o mesmo fenômeno, fixando elementos artefatuais que ressaltam a imagem do cangaceiro romântico. Além disso, verificou-se nas obras uma crescente especialização dos artefatos que estaria associada a progressiva inserção da indústria e do sistema capitalista, assim como o aburguesamento da sociedade brasileira, sendo implantado objetos e ritos de socialização de maior requinte no cotidiano do país. Concluiu-se que o diálogo entre arqueologia, cangaço e literatura pode ser considerada uma boa abordagem para compreensão dos aspectos representativos da cultura material do movimento.

Palavras-chave: Arqueologia documental – cangaço – literatura – cultura material

## RÉSUMÉ

Cette brève expérience en archéologie historique a consisté en la lecture, la sélection, l'enregistrement et l'analyse comparative de la culture matérielle représentée dans les œuvres *O Cabeleira* (1876), de Franklin da Távora e *Os Cangaceiros : romance de costumes sertanejos* (1914), de Carlos Dias Fernandes. L'analyse documentaire a porté sur le traitement quantitatif et qualitatif des données, visant, dans le premier cas, à identifier les éléments artefactuels des narratifs, et dans le second cas, l'aspect symbolique lié à chacun d'eux. Ainsi, il a été discuté ici de la manière dont la culture matérielle représentée dans les romans sélectionnés agit dans la constitution d'une valorisation idéologique du phénomène cangaceiro, ayant contribué à la construction des perceptions sociales de ses contemporains. Cette pratique permettait de situer dans les textes des mécanismes de conservation de l'inégalité sociale, démontrant ainsi que le matérialisme du cangaço était unilatéralement et négativement positionné dans le travail de Franklin da Távora et comment le récit de Carlos Dias présentait une perspective plus complète et impartiale à propos du même phénomène, la fixation des éléments artefacts qui mettent en évidence l'image du cangaceiro romantique. De plus, il y avait une spécialisation croissante des artefacts qui seraient associés à l'insertion progressive de l'industrie et du système capitaliste, ainsi qu'à la bourgeoisisation de la société brésilienne, avec des objets et des rituels de socialisation plus raffinés implantés dans la vie quotidienne du pays. Il a été conclu que le dialogue entre l'archéologie, le cangaço et la littérature peut être considéré comme une bonne approche pour comprendre les aspects représentatifs de la culture matérielle du mouvement.

Mots-clés: Archéologie documentaire - cangaço - littérature - culture matérielle

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Faca de Pasmado .....	64
Figura 2 – Igreja do povoado do Pasmado .....	65
Figura 3 – Cabana indígena .....	75
Figura 4 – Vaqueiro .....	76



## LISTA DE GRAFICOS

Gráfico I. Cultura material por categoria – <i>O Cabeleira</i> .....	91
Gráfico II. Matéria prima por “tipo” de artefato – <i>O Cabeleira</i> .....	92
Gráfico III. Distribuição de artefatos por gênero ou CN – <i>O Cabeleira</i> .....	93
Gráfico IV. Cultura matéria Bélica – <i>O Cabeleira</i> .....	94
Gráfico V. Cultura material Religiosa – <i>O Cabeleira</i> .....	51
Gráfico VI. Cultura matéria Indumentária – <i>O Cabeleira</i> .....	52
Gráfico VII. Cultura matéria Utensiliar – <i>O Cabeleira</i> .....	52
Gráfico VIII. Cultura material – P1 – <i>O Cabeleira</i> .....	49
Gráfico IX Cultura material – P2 – <i>O Cabeleira</i> .....	50
Gráfico X. Cultura material – P3 – <i>O Cabeleira</i> .....	51
Gráfico XI. Cultura material – P4 – <i>O Cabeleira</i> .....	52
Gráfico XII. Cultura material – P5 – <i>O Cabeleira</i> .....	53
Gráfico XIII. Cultura material – P6 – <i>O Cabeleira</i> .....	54
Gráfico XIV. Cultura material – P7 – <i>O Cabeleira</i> .....	55
Gráfico XV. Cultura material – P8 – <i>O Cabeleira</i> .....	55
Gráfico XVI. Cultura material – P9 – <i>O Cabeleira</i> .....	56
Gráfico XVII. Cultura material – P10 – <i>O Cabeleira</i> .....	56
Gráfico XVIII. Cultura material – P11 – <i>O Cabeleira</i> .....	57
Gráfico XIX. Cultura material – P12 – <i>O Cabeleira</i> .....	57
Gráfico XX. Cultura material – CN – <i>O Cabeleira</i> .....	58
Gráfico XXI. Cultura material por categoria – <i>Os Cangaceiros</i> .....	59
Gráfico XXII. Matéria prima por “tipo” de artefato – <i>Os Cangaceiros</i> .....	60

Gráfico XXIII. Distribuição de artefatos por gênero ou CN – <i>Os Cangaceiros</i> .....	61
Gráfico XXIV. Cultura material – P13 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	62
Gráfico XXV. Cultura material – P14 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	63
Gráfico XXVI. Cultura material – P15 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	64
Gráfico XXVII. Cultura material – P16 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	65
Gráfico XXVIII. Cultura material – P17 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	66
Gráfico XXIX. Cultura material – P18 – <i>Os Cangaceiros</i> .....	67
Gráfico XXX. Cultura material Bélica – <i>Os Cangaceiros</i> .....	101
Gráfico XXIV. Cultura material Religiosa – <i>Os Cangaceiros</i> .....	102
Gráfico XXIV. Cultura material Indumentária – <i>Os Cangaceiros</i> .....	103
Gráfico XXIV. Cultura material Utensiliar – <i>Os Cangaceiros</i> .....	104

## LISTA DE TABELAS

Tabela I. Cabeleira .....	94
Tabela II. Joaquim .....	95
Tabela III. Teodósio .....	96
Tabela VI. Timóteo .....	97
Tabela V. Joana .....	98
Tabela VI. Gabriel .....	99
Tabela VII. Luísa .....	99
Tabela VIII. Florinda .....	106
Tabela IX. Liberato .....	106
Tabela X. Rosalina .....	106
Tabela XI. Marchante .....	108
Tabela XII. Valentim .....	108
Tabela XIII. CN .....	108
Tabela XIV. Zuza .....	109
Tabela XV. Minervino .....	109
Tabela XVI. D. Catarina .....	109
Tabela XVII. Nazinha Pomba .....	112
Tabela XVIII Trajano Bento .....	112
Tabela XIX. Idelfonso Alves .....	112
Tabela XX. CN* .....	112

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. TEORIA E MÉTODO.....</b>	<b>20</b>
<b>3. DESENVOLVIMENTO .....</b>	<b>38</b>
<b>4. RESULTADOS E DISCUSSÕES.....</b>	<b>45</b>
<b>5. INTERPRETANDO .....</b>	<b>67</b>
<b>6. CONCLUSÕES .....</b>	<b>84</b>
 <b>REFERENCIAS.....</b>	 <b>88</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>93</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente monografia buscou avaliar o potencial informativo da cultura material textualmente representada nos romances *O Cabeleira* (1876), de Franklin da Távora e *Os Cangaceiros: romance de costumes sertanejos* (1914), de Carlos Dias Fernandes, sendo essas as fontes históricas primárias à serem consideradas na construção de uma interpretação arqueológica do fenômeno socioeconômico do Cangaço, tipo de banditismo rural que se desenvolveu no Nordeste do Brasil entre os séculos XVIII e XX. Para isso, partimos do pressuposto metodológico de que a literatura se caracteriza enquanto uma fonte que permite ao arqueólogo superar limitações informacionais de contextos específicos, auxiliando na construção de sua narrativa sobre as sociedades passadas (HINES, 2012).

Nesse sentido, será discutido aqui, como a cultura material representada nos livros abordados atua na constituição de uma valoração ideológica sobre o fenômeno cangaceiro, tendo auxiliado na construção das percepções sociais que lhe foram contemporâneas. Verificar-se-á quais são os mecanismos de conservação da desigualdade social inseridos nas narrativas e quais referenciais materiais, simbólicos e ideológicos sedimentam esse processo, evidenciando as contradições sociais ocultadas pelas expressões culturalmente aceitas, reforçando assim o papel de uma arqueologia crítica (ORSER, 1992).

O cangaço é um dos mais notáveis temas do nosso período histórico, assim como possivelmente o mais notável, quando se trata da região Nordeste (MENEZES, 2010, p. 10), sendo responsável pela publicação de um considerável número de pesquisas, principalmente nos campos disciplinares da história, sociologia e literatura. Já na Arqueologia o estudo do cangaço dá seus primeiros passos na área com o projeto *Persigas e brigadas: arqueologia das práticas bélicas do cangaço*, que tem por objetivo discutir o cangaço através da investigação de sítios arqueológicos, coleções e documentação textual, principalmente no que se refere à seu caráter bélico. Este projeto, iniciado pelos professores Leandro Domingues Duran e Paulo Fernando Bava de Camargo na Universidade Federal de Sergipe apenas em 2014, tem propiciado a realização de uma série de pesquisas de iniciação científica e trabalhos de conclusão de curso junto ao

Departamento de Arqueologia (DARQ) daquela instituição. Dentre esses, Viana (2018), analisa o volume de menções aos armamentos registrados em jornais e periódicos da segunda metade do século XIX até a década de 40 do século XX, identificando nessas bases documentais, picos na importação de armas de fogo para o Brasil, e quais modelos eram mais consumidos. Daniel Pinc Luciano (2018) catalogou e investigou revólveres, pistolas e garruchas localizadas no acervo da polícia militar de Sergipe. Já Cassiano (2018) utilizando a fotografia histórica como fonte arqueológica, identifica os armamentos e vestimentas usadas por cangaceiros e volantes fotografados a partir do século XIX.

É válido mencionar a pesquisa inovadora no âmbito da Arqueologia no Brasil, que desenvolvi juntamente ao Prof. Leandro D. Duran entre os anos de 2016-2017, intitulada *Arqueologia e Literatura: cultura Material na representação do Cangaço*. Nesse trabalho foram analisadas a representação simbólica da cultura material referente ao período do *cangaço independente* (1890-1930), expressa através da Literatura oral de cordel. Nele foi possível identificar como os cordelistas da primeira geração (1880 – 1930) e da segunda geração (1930 – 1980) representavam os cangaceiros, suprimindo elementos fortemente identitários (como a cangalha, o lenço, o chapéu quebrado), por itens bélicos que reforçavam a ideia de virilidade do cangaceiro. Essa abordagem, apesar de tímida em seus resultados, foi importante por ter possibilitado um primeiro contato entre arqueologia, cangaço e literatura, servindo de base para a presente pesquisa.

### **Mas que diacho é o cangaço?**

A temática cangaceira tem passado por alguns embates teóricos entre acadêmicos quanto às tentativas de sua delimitação. Facó (1963), fugindo de uma explicação determinista e biológica, como as pautas raciais de Nina Rodrigues e Gustavo Barroso, parece cair em um determinismo social, considerando o cangaço de modo um tanto simplista, como uma expressão armada de pobres sertanejos que se rebelaram contra o mando dos coronéis (FACÓ, 1963), como crítica Pernambucano de Mello (2004). Pericás atenta que essa postura de sugerir a contraposição das classes trabalhadoras aos grandes fazendeiros e coronéis justifica-se porque, naquele momento, o cangaço era um representante da insubmissão ao Estado, que legitimava a

desigualdade entre esses, o que fomentava as lutas pelo latifúndio (PERICÁS, 2010, p. 349). Outro alvo de discussões, o britânico Eric Hobsbawm não escapou às críticas afinadas de historiadores brasileiros, que questionaram suas considerações generalistas sobre o fenômeno. Como aponta Pericás:

Hobsbawm parte de um modelo excessivamente universalizante, tentando encontrar traços comuns em bandidos do meio rural bastante distantes em termos geográficos e temporais, deixando de analisar cada caso a partir de suas especificidades, e colocando-os todos num mesmo “balaio teórico” (sem qualquer comprovação documental). As fontes utilizadas por ele, no caso do cangaço, foram essencialmente tiradas de lendas e do folclore popular (ou seja, imagens idealizadas e reconstituídas daqueles homens e suas histórias). Elas certamente não refletem a realidade daqueles indivíduos (PERICÁS, 2015, p. 46).

O cangaço foi um movimento rural de atuação armada no nordeste brasileiro entre os séculos XVIII e XX, sendo responsável pela execução de roubos, assassinatos, estupros, entre outros crimes (MARCONDES; TOLEDO, 1991). Em contraponto, existiram também bandos cangaceiros conhecidos por fazerem “justiça com as próprias mãos”, pela ajuda nos flagelos da seca de 1877, e até mesmo na resolução de casamentos (BANDEIRA, 2015). Tudo indica que eram os roceiros e vaqueiros da comunidade sertaneja, geralmente muito ligados a um *ethos* de valorização do vigor físico, da valentia e da honra pessoal (MARCONDES; TOLEDO, 1991).

Diferente do que muitas vezes é exposto, os cangaceiros não foram somente trabalhadores pobres submetidos aos mandos do fazendeiro e do coronel. Na verdade a constituição desses grupos bandoleiros foi dada também por fazendeiros e integrantes de famílias abastadas, como foi o caso dos cangaceiros Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Sinhô Pereira e tantos outros, que teriam sido inclusive senhores de escravos (PERICÁS, 2010, p.43-46).

Maria Isaura de Queiroz observando sociologicamente o fenômeno cangaceiro, indica três principais formas de banditismo: a primeira concerne no *banditismo social*, que representa atuações onde somente os ricos são roubados, sob a intensão de se distribuir os frutos do roubo entre os pobres, semelhante à figura do Robin Hood; a segunda seria o *cangaço vingador*, geralmente por motivo de morte, e em detrimento de uma vingança pessoal; e por último, o *banditismo puro*, caracterizado pelos bandos simples, formados por grupos de ladrões e assassinos comuns (QUEIROZ, 1977, p. 205, *apud* DANTAS, 2012, p. 29). Já Pernambucano de Mello distingue de maneira mais ou menos parecida, outros três tipos de atuação no cangaço: o mais frequente, o *cangaço-*

*meio de vida*, modalidade que tem o banditismo como profissão e que tem em Antônio Silvino e Lampião os principais representantes; um segundo tipo, denominado *cangaço de vingança*, bem próximo do modo proposto por Queiroz (1977), expresso por cangaceiros como Jesuíno Brilhante e Sinhô Pereira, que agiram fora da lei até o momento da morte (como foi Jesuíno Brilhante), ou até a execução de sua vingança pessoal (como foi Sinhô Pereira) (BANDEIRA, 2015); e o menos frequente dos três tipos, o *cangaço-refúgio*, forma de cangaço estratégico e defensivo, um paralelo entre as outras duas formas apresentadas que tem como principal figura Ângelo Roque, comandante de um dos subgrupos de Lampião e também conhecido por Labareda (MELLO, 2004, p. 104-136; BANDEIRA, 2015 p. 136). Existiram também três perceptíveis distinções “cronológicas” no cangaço: um defensivo, de ação ocasional na guarda de propriedades rurais; outro Político, expressão de poder dos grandes fazendeiros; e o seu último, Independente, de caracterização do próprio banditismo (MARCONDES; TOLEDO, 1991).

É importante ainda distinguir o cangaceiro do jagunço e do cabra, outros tipos comuns do sertão. Começando pelo último: a figura do cabra ou capanga podia assim como o cangaceiro atuar na ação defensiva ou ofensiva dos fazendeiros, no entanto sendo geralmente um empregado de confiança, um íntimo do patrão que muitas vezes chegava a habitar no mesmo lar que esse, estando principalmente associado as questões de segurança do seu senhor (MELLO, 2004, p. 68); o jagunço, diferenciado do cangaceiro pela ação geralmente movida por um sentimento de honra, pode ser entendido como o sertanejo comum, que julgando necessário o uso da violência no auxílio de um amigo ou de uma causa nobre, não se recusa em pegar a arma de fogo ou o punhal, sem nada receber em troca (LINS, 1993, p. 87, *apud* BANDEIRA, 2015, p. 22). Em se relação ao cangaceirismo com origem comum ao ofício do capanga, teria esse surgido da profissão do “guarda-costas” em um período onde os conflitos de resistência contra o colonizador já haviam sido amortecidos, o que transformou os bandos já desassemelhados com o labor da honra, em trabalhadores ociosos, ocasionando a demissão destes pelos fazendeiros. Isso levaria capangas a se tornarem cangaceiros, tendo como último recurso de sobrevivência a formação ou a procura por bandos (Idem, 2004, p. 69).

Esse panorama geral sobre os diferentes modos de cangaço, e de alguns tipos sertanejos, permite que tenhamos uma noção introdutória do que venha a ser o



fenômeno em questão, apontando algumas das características que o definem. No entanto é ainda necessário um vislumbre histórico do movimento apontando os conflitos que formaram a sua *gênese* e as modificações que existiram ao longo do seu período de atuação. Esses confrontos surgem ainda nos primeiros séculos de colonização portuguesa, onde o sedentarismo da monocultura de cana de açúcar, dá espaço ao nomadismo do ciclo do gado (MELLO, 2004, p. 32-33).

A origem do termo cangaço é ainda hoje bastante controversa. Há quem diga que o termo já era comum à população sertaneja por volta de 1830; outros, que durante o século XVIII era um tipo de alcunha para bandos organizados por colonizadores para captura de índios (visão menos recorrente e aceita). Segundo Luís Câmara Cascudo, a palavra cangaço estaria situada em dicionários desde a década de 70 do séc. XIX, por medida de Domingos Vieira, significando “reunião de objetos menores e confusos, utensílios das famílias humildes, mobília de pobre e escravo” (PERICÁS, 2010, p. 17-18). Franklin da Távora em *O Cabeleira* (1876) parece utilizar a palavra ainda de forma introdutória (se pensarmos que o escritor a menciona apenas uma vez ao longo de toda a narrativa), definindo-a no glossário da obra como a “[...] a voz sertaneja. Quer dizer o complexo das armas que costumam trazer os malfeitores. O assassino foi à feira debaixo do seu cangaço — dizem os habitantes do sertão” (TÁVORA, 1876, P. 89). De qualquer forma, nota-se que o termo já estava altamente difundido no Nordeste desde o começo do século XX, sendo comum encontrá-lo em documentos oficiais em alusão aos bandidos sertanejos (PERICÁS, 2010, p.18). É possível ainda que essa denominação seja oriunda da palavra *canga*, um tipo de equipamento voltado à tortura; ou *cangalha*, um objeto que se alocava no lombo de animais de tração (*Idem*, 2010, p.18); (DANTAS, 2012, p.15). Sobre isso nota-se que as relações de definição da palavra cangaço estão atreladas à significados e representações de elementos específicos da cultura material, o que reforça a necessidade da perspectiva arqueológica nos estudos de representação. Essas relações de nome e significado material atuam especialmente em elementos bélicos, como acontece com o Mosquetão Winchester 1873, arma que tornou-se bastante conhecida no cangaço como a “papo amarelo”, devido a presença de uma superfície lisa feita de metal latão que serve para evitar que poeira ou outras impurezas penetrem no interior da arma (NETO, 2013, apud CAYO, 2018), o que reforça a importância da perspectiva arqueológica na representação do cangaço.

Pode-se dizer que o primeiro bandido que fora associado ao cangaço atuou durante a segunda metade do século XVIII. Trata-se de José Gomes, conhecido popularmente pela alcunha de Cabeleira, eternizado pelo escritor cearense Franklin da Távora, primeiro autor analisado nesse trabalho. Segundo as fontes José Gomes teria entrado para o cangaço devido os maus ensinamentos do seu pai, Joaquim Gomes, que fazia parte do seu bando. Ambos ficaram bastante conhecidos em Pernambuco pela prática de crimes nas redondezas da capitania, sendo pai e filho enforcados em 1776 na praça das cinco pontas, em Recife (TÁVORA, 1876; SOUZA, 2007; MENEZES, 2012; BANDEIRA, 2015).

No século seguinte, dessa vez no estado do Ceará, Manoel Martins Chaves, um cangaceiro e coronel das ordenanças de Vila Nova, era conhecido pelos seus mandos imbuídos de violência, que o levaram à receber ordem de prisão expedida pelo Marquês de Aracati, então governador do estado colonial, Carlos Oyenhansem (OLIVEIRA, 1970, p. 324-325, *apud* BANDEIRA, 2015, P.16). Algumas décadas depois surge o notório Lucas da Feira, na Bahia. Descendente de escravos africanos, esse bandido perverso fugiu da senzala onde vivia ainda aos 16 anos, juntamente com outros escravizados que passaram a espalhar o terror pelas redondezas de Feira de Santana-BA entre 1828 e 1848 (RODRIGUES, 2006, p. 103). Conforme os registros, Lucas da Feira sequestrava e estuprava mulheres que eram por ele amarradas em árvores e deixadas pra morrer após sofrerem bizarras torturas. Suas ações hediondas chamaram tanta atenção que antes de ser executado, em setembro de 1849, D. Pedro II teria solicitado conhece-lo, por ter certo fascínio pelo criminoso (BANDEIRA, 2015). Ainda sobre Lucas Evangelista, Nina Rodrigues, influenciado pelas teorias de Lombroso, analisou a morfologia craniana do bandido encontrando supostos traços de mestiçagem com “raças superiores”, que, segundo aquele professor de Medicina Legal, poderia (de forma hipotética) biologicamente inocentá-lo (RODRIGUES, 2006, p. 103-107).

Há de se notar então, que de início os chamados “pré-cangaceiros” (SOUZA, 2007, p. 8), ou até mesmo, os primeiros representantes do cangaço, como Manoel Martins, Cabeleira, Joaquim Gomes e Lucas da Feira, não habitavam o ainda inóspito sertão nordestino (BANDEIRA 2014, p.19-148), concentrando-se nas margens dos centros litorâneos e agrestes, salvo os momentos de fuga da justiça que os levavam de certo, a se refugiar naqueles ambientes. Assim, a conquista do sertão por esses bandos armados, ao que parece, foi acentuada de maneira progressiva, ganhando espaço ao

passo em que se constituíam os pequenos povoamentos de vaqueiros e sertanejos nas áreas desérticas da caatinga, e como não poderia se desvincular, do domínio de fazendeiros e senhores de engenho (MELLO, 2004).

Segundo o britânico Eric Hobsbawm o ápice do banditismo no Nordeste brasileiro ocorreu após a terrível seca de 1877, perdurando até 1919, após outra forte seca em 1915. (HOBSBAWM, 2010, p.24, *apud* DANTAS, 2012, p.18). É justamente nesse período que temos a formação de bandos chefiados por cangaceiros ilustres como Jesuíno Brilhante, Antão Godê, Antonio Dó, Sinhô Pereira e Lampião (BANDEIRA, 2015). Mais precisamente nos interessa, aqui, a história do bandido de alcunha Antônio Silvino, apelidado também de “Rifle de Ouro” e “Governador do Sertão” (PERICÁS, 2010; OLIVEIRA, 2011), cuja história foi romanceada pelo escritor paraibano Carlos D. Fernandes, em *Os Cangaceiros: romance de costumes sertanejos* (1914), constituindo a segunda obra em enfoque nessa monografia.

Seu nome de batismo era Manoel Batista e nasceu em Afogados da Ingazeira-PE em 02/11/1875. Tinha traços caboclos e estatura de 1,83 cm de altura (BANDEIRA, 2015, p. 43). De hábitos militares e ótima aptidão para o tiro, era ainda primo do líder cangaceiro Antão Godê e sobrinho do coronel Silvino Ayres, o que certamente facilitou sua adesão ao movimento (OLIVEIRA, 2011, p.71). Segundo consta, Antônio Silvino entrou para o cangaço após ver sua mãe apanhando de soldados e ter seu pai assassinado em uma emboscada feita pela família Ramos, por questões de posse de terras (BANDEIRA, 2015, p. 43). Porém passou à ser perseguido pela polícia após saquear a Villa dos Teixeira em 1897, na companhia de seu irmão Zeferino, em grupo chefiado pelo tio Silvino Ayres (OLIVEIRA, 2011, p.67).

Mesmo após a prisão do chefe do bando, o grupo continuou as atividades criminosas sobre os mandos de Luís Mansidão. Esse era descendente de escravos e teria arrumado diversos inimigos por conta do seu temperamento forte, principalmente na cidade de Moxotó-PE. Não durou por muito tempo, sendo assassinado por um jovem que vingara uma ofensa sobre sua mãe (QUEIROZ, 1077, *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 67). Assumiria então a chefia do bando cangaceiro, Antônio Silvino, devido suas qualidades de bom sertanejo e as habilidades de atirador. O epíteto adotado como nome do cangaceiro teria possíveis relações com o Santo Antônio, padroeiro da fazenda Colônia (onde habitava), em junção com Silvino, uma homenagem a seu tio que estava

preso (*Idem*, 2011, p. 67-68). No início Manoel Batista, que sempre foi muito caridoso, adotara a postura de bandido romântico, apresentando o discurso de “roubar para ajudar aos pobres e só matar em defesa de si”, o que lhe rendia a admiração da comunidade sertaneja, que também via no cangaço uma forma de fuga das condições de miserabilidade (OLIVEIRA, 2011, p. 68).

As constantes estiagens responsáveis pela destruição das plantações e pela morte do gado na época, afligia a população nordestina provocando sua retirada da região, à ponto de em 1900 a situação de flagelo levar à migração de cerca de 40 mil pessoas do sertão, principalmente em direção Amazônia, que apresentava um desenvolvimento crescente devido a alta na exploração da borracha (FACÓ, 1983, p. 31; FURTADO, 2001, *apud* DINIZ, 2009, p. 234). Faz-se compreensível, então, que o cangaceiro tivesse uma personalidade altamente revoltosa e que as populações mazeladas se sensibilizassem com suas ações, o acolhendo e acoitando durante suas passagens (OLIVEIRA, 2011, p.71). Ao mesmo tempo não se pode perder de vista que o sertanejo auxiliava o cangaceiro mais movido pelo medo do que pela admiração (PERICÁS, 2010, p. 36), pois muitos entravam para o cangaço a mando de fazendeiros importantes e chefes políticos, ou por motivos de vingança. Essas relações tinham uma lógica, porém aconteciam de forma inesperada e sem planejamentos, sendo os embates de sociabilidade entre ricos e pobres ou vice-versa, o que acarretava as representações sociais dos bandoleiros (OLIVEIRA, 2011, p.71).

Se antes o cangaço tinha uma incidência em momentos de seca e desestabilidade econômica, a característica marcante da fase independente do cangaço, é que as atuações dos cangaceiros já não eram realizadas em prol dos períodos de seca e pobreza, mas pelo contrário, o banditismo nesse período acontecia em tempos chuvosos e de prosperidade, demonstrando-se um modo de vida promissor para os bandidos (DANTAS, 2012, p.22). Antônio Silvino foi um dos precursores dessa modalidade, se valendo de certa independência dos fazendeiros e coronéis (OLIVEIRA, 2011, p. 70). No entanto as atuações desse fora lei foram com o tempo, tornando-se muito distintas da imagem de cangaceiro romântico que lhe coube de início. Chefe de um grupo geralmente composto por cerca de 10 a 15 homens, Silvino passou a aceitar trabalhos à mando de nomes poderosos da região, que possuíam interesses diversos, e que muitas vezes não condiziam com o seu, como no episódio desastroso do ataque a Usina Santa Filolina, em Escalada-PE, à mando do bacharel José Tavares, que acabou com a morte

de um trabalhador inocente e da filha menor do coronel Santos Dias, Feliciano, de apenas 13 anos de idade, fato que teria deixado o bandoleiro com bastante remorso. (*Idem*, 2011, p. 158),

Durante mais de uma década de atuação o cangaceiro parecia imbatível, e não dava mostras de que seria capturado. Porém em 1909 passou à dar indícios de que desejava largar a vida no crime, tendo pedido ao senador paraibano João Coelho Gonçalves que intercedesse por ele junto ao governo do país, alegando estar disposto a se entregar (DANTAS, Op. Cit., p. 135-136, *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 141-142). O mesmo foi pedido um padre, que também não o pode ajudar:

Sonhando se estabelecer como criador de gado no Estado do Rio Grande do Norte, pediu Silvino a um padre de seu conhecimento que intercedesse por ele junto ao governo. Prometia mudar de vida, desde que suas atividades passadas fossem perdoadas e esquecidas. A resposta foi negativa, o que o enfureceu” (QUEIROZ, Op. Cit., p. 78, *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 141)

Em 1914, já com as relações um pouco desgastadas com políticos paraibanos, Silvino passa a ser fortemente perseguido por forças policiais da Paraíba e Pernambuco, sendo baleado e preso pelo grupo do alferes Teófilo Torres no dia 28 de novembro, após uma longa troca de tiros na Fazenda Lagoa das Lages, no povoado Olho D'água da Onça-PE. Manoel Batista ficou preso de lá até o ano de 1937, quando foi indutado. (OLIVEIRA, 2011, p. 143; BANDEIRA, 2015, p. 43- 142). Um ano após a soltura de Silvino, ocorreria a chacina de Angico, que levaria a vida do único cangaceiro que seria tão afamado quanto ele, Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, fato que esmaeceria a força representativa do movimento (BANDEIRA, 2015, p. 137- 142).

Para o historiador Eric Hobsbawm, o processo que origina a atuação de bandos armados como foi o cangaço, estaria associado a fatores derivados da marginalização e do afastamento dos deveres e poderes do Estado. Fator este aliás, que justificaria talvez o próprio fim do movimento, já que segundo o mesmo: “[...] a “modernização” priva qualquer banditismo, inclusive o social, das condições nas quais floresce” (HOBSBAWN, 2009, p. 38). Pericás (2010) entra em acordo com Hobsbawm ao apontar a modernização como um fator crucial para o fim do cangaço, entretanto o autor acrescenta que a morte de Lampião na chacina de 1938, contribuiu em muito para o decaimento da autoestima no banditismo. Isso estaria visível no alto número de cangaceiros que se renderam à volante após o cerco do Angico. Lampião, figura intitulada Rei do Cangaço, representava a imagem e os valores do movimento e como

não havia outro para assumir o seu lugar, seu assassinato teria forte papel na extinção dos bandos cangaceiros (DANTAS, 2012, p. 24). Vale ainda mencionar que o cangaço desmoronou lentamente, atuando ainda por mais dois anos sob a liderança da cangaceira Dadá e do cangaceiro Corisco, seu esposo (BANDEIRA, 2015).

No que tange a memória do cangaço, e as suas representações ficcionais, Fernando de Araújo Sá em seu texto *Memórias do Cangaço no sertão do São Francisco*, busca através do registro oral de cangaceiros e volantes que atuaram nos estados de Alagoas e Sergipe, além de pessoas que conviveram com eles, refletir o modo como esses indivíduos se colocam subjetivamente na identidade da região, chegando à seguinte conclusão:

[...] o cangaço não se tornou história, é ainda memória, campo de confrontos simbólicos entre os diferentes sujeitos históricos resultando em distintas memórias em torno da problemática do cangaço, demarcando-o, contudo, como elemento constitutivo da identidade regional. Terreno privilegiado do imaginário social, o cangaço aparece nas entrevistas como um leque de representações a partir do desdobramento de um mesmo símbolo, revelando a disputa mnemônica entre a “memória volante” e a “memória cangaceira” (SÁ, 2009, p. 139).

Já no artigo *Memórias de um tempo brabo: O cangaço em Francisco J. C. Dantas* (2010), Sá analisa as representações do cangaço nas obras do escritor sergipano, autor de *Os desvalidos* (1993) e *Cabo Josino Viloso* (2005), fazendo um diálogo entre a literatura, memória e história. Sá apresenta o argumento de que pelo fato dessas obras terem como matéria prima a memória, partisse da premissa que o conteúdo ficcional se vincula ao conceito de cultura, delimitando sentidos e referências, que por sua vez, produzem “esquemas de percepção, apreciação e ação” (CARDIM, 1998 *apud* SÁ, 2010, p. 104). Não somente, a memória reside no intermédio entre as estruturas sociais, individuais e coletivas, sendo também materializada através de livros, filmes, músicas, etc. Dessa forma, entende-se que tais suportes interagem sobre a memória social, não sendo esses contrários ao discurso histórico, mas complementares (DAVALLON, 1999, *apud* SÁ, 2010, p. 104). Na verdade o que mais chama atenção é que o foco narrativo em *Os desvalidos* se figura em primeira pessoa, diferenciando-se das produções literárias cangaceiras *a posteriori*. Isso é interessante porque as narrativas em primeira pessoa não produzem distanciamento entre o enunciador e o personagem, ambos resultam na “perspectiva do cangaceiro ou do desvalido” (SOUZA, 2007, p. 115-116, *apud* SÁ, 2010, p. 104).

Na tese de doutorado *Entre a fé cega e a faca amolada: representações ficcionais do cangaço*, Wagner de Souza aborda um conjunto de romances históricos que representam o cangaço, passando por obras que vão desde *O Cabeleira* (1876), de Távora, até *Os desvalidos* (1993) de autoria do escritor riachãoense Francisco Dantas. No capítulo I da tese, o autor apresenta uma breve contextualização do *romance histórico*, gênero literário que tem por característica o empréstimo de eventos e personagens históricos, e que esteve em alta entre os literatos até mais ou menos metade do século passado; e da *ficção histórica*, estilo de ficção contemporânea que coloca em pauta a refiguração do passado, propiciando novas releituras do contexto histórico nacional. Ainda segundo Souza:

Se a leitura dos acontecimentos históricos encontra-se em processo de revisão, é importante debruçar-se sobre os romances que abordam o cangaço apontando ao mesmo tempo para o nordeste, os cangaceiros, a miséria e o misticismo em que o sertanejo vive entre a fé cega e a faca amolada (SOUZA, 2007, p. 6)

## 2. TEORIA E MÉTODO

A arqueologia histórica é uma subdisciplina da Arqueologia, podendo ser conceituada de diferentes maneiras, seja como o estudo dos povos subsequentes à expansão colonial; seja enquanto uma arqueologia do capitalismo; seja enquanto uma abordagem metodológica voltada para a construção das interrelações entre palavra, objeto, texto e artefato que marca as chamadas “sociedades letradas”. Fora das Américas, no entanto, existe a tendência entre pesquisadores que estudam contextos subsidiados por documentos, de utilizar termos periódicos como *arqueologia medieval e clássica*, ou “regionalizantes” como é o caso da *egiptologia* e da *arqueologia clássica grega* não havendo menção ao chamado arqueólogo histórico (SILLIMAN, 2006, p.1).

Com exceção da arqueologia americana, a qual é considerada parte da antropologia, há uma longa tradição presente entre arqueólogos e historiadores de considerar a arqueologia uma disciplina auxiliar da história, possível reflexo de definições restritivas, da história como responsável por interpretar fontes escritas; e da arqueologia por se encarregar de artefatos coletados e objetos artísticos. A arqueologia é no entanto, uma ciência independente ligada intimamente a história e a antropologia, e como tal, tem crescentemente seguido a orientação destas, o que acontece de maneira recíproca, já que ambas reconhecem o potencial da investigação arqueológica na

formação do conhecimento histórico. Além disso, é de consenso que a história constitui parte vital da interpretação arqueológica e que arqueólogas(os) devem unir o uso de artefatos ao estudo da documentação escrita. Todavia se debatem formas de se encontrar um meio termo entre o relativismo e objetivismo absolutos dessas áreas (FUNARI, 1998, p.7-11).

No que se refere a incorporação de novas fontes na Arqueologia, e em especial a inclusão da literatura, temos essa ampliação oriunda de um longo processo de reformulação no campo das disciplinas históricas e sociais que remetem a criação da *Revista dos Annales*, encabeçada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Ainda na primeira metade do século XX, historiadores passaram a criticar o modelo positivista da historiografia tradicional francesa, propondo alterações significativas no repertório de fontes, sugerindo um debate multidisciplinar à cerca do método científico. Fundava-se na França em 1929, o movimento conhecido como a *Nouvelle Histoire*, que se posicionou de forma contrária a Escola Metódica, pondo em enfoque uma “história problema” (FARIAS; ROIZ, 2006, p. 121-126; GAFFO, 2013, p. 4). Ainda nos anos 50 historiadores Marxistas começam a exercer a publicação dos primeiros textos e artigos referentes a “história vinda de baixo”. Havendo novas modificações duas décadas depois com o surgimento da chamada História Cultural, que passa a analisar os fenômenos da sociedade em seus aspectos sociais, políticos e econômicos, conferindo um enfoque multifacetado e ampliando ainda mais o leque historiográfico das fontes, sendo fundamental para isso a publicação da obra *Nova História* de Jacques Le Goff e Pierre Nora, comentada por Ferreira (2009):

Ao proporem a dilatação do território temático do historiador – que passou a abranger objetos tais como o inconsciente, o cotidiano, a língua, a literatura, o mito, a infância, a juventude, a festa, os meios de comunicação, entre outros- os novos historiadores também estimularam a pesquisa de novos documentos – escritos, sonoros, visuais (FERREIRA, 2009, p. 64, *apud* GAFFO, 2013).

Após esse processo que findaria por legitimar o uso de fontes literárias, após o conceito braudeliano de longa duração (BRAUDEL, 1969, p. 103; Carandini, 1979, p. 66-69, *apud* FUNARI, 1998, p. 8). Ferdinand Braudel, ao propor diferentes temporalidades históricas, também propôs um objetivo comum entre a História e as demais Ciências sociais, que vinham desde as décadas de quarenta e cinquenta em uma



crise geral. Descendia essa crise da acelerada produção de conhecimento; da necessidade de um projeto de “História Total”, agregador de diferentes formas de saber com uma mesma finalidade; da carência na organização inteligente desses saberes; e por fim, do humanismo retrógado que já não seria adequado como parâmetro (CRACCO, 2009, p.73-74). Até aí as ciências sociais estariam ainda vinculadas ao tempo histórico de curta duração, considerada por Braudel como positivista. Nas palavras dele: “*Seja passada ou atual, uma clara consciência dessa pluralidade de tempo social é indispensável para uma metodologia comum das ciências humanas*” (Idem, 2009, p.75).

Pedro Paulo Funari aponta a persistência de um problema de comunicação entre as disciplinas arqueologia e história na América latina, ao dizer que os historiadores sul americanos prestam pouca atenção as informações arqueológicas, que por sua vez “parecem falar uma outra língua” (FUNARI, 1998, p. 14-16). Pode-se ainda dizer que o acúmulo mais que suficiente de informações documentadas sobre grande parte dos temas do passado recente, culmina muitas vezes em uma produção historiográfica independente, que não dialoga com os remanescentes arqueológicos, diferentemente das pesquisas referentes ao período antigo, que normalmente dependem do auxílio de artefatos, e por esta razão, da arqueologia (FUNARI, 2014).

Segundo Collin Renfrew, o uso que fazemos do ambiente material, da fala e da escrita, são aspectos cruciais da existência humana. Logo texto e artefato estão desse modo intrinsecamente associados, e a informação que ambos podem oferecer deve ser enfocada em complementaridade. O uso de fontes documentais são assim essenciais para a interpretação arqueológica, sendo os povos com escrita (ou que foram escritos) o foco da subdisciplina arqueologia histórica (RENFREW, 2005, p. 103). Para Beaudry, o uso dessas fontes constituem, parte integral da análise da vida material no período histórico, codificando os seus elementos contextuais. Esses elementos por sua vez indicam a concepção e localização dos significados da cultura material no tempo passado, o que é fundamental para a percepção dos processos sociais de significação da cultura material (BEAUDRY, 2007).

Nesse sentido, ao lidar com o texto, o arqueólogo se aproxima do historiador, fazendo uso de diferentes tipos de documentos. Do mesmo modo, essa relação de

interdisciplinaridade se manifesta do lado do historiador, que também se utiliza da cultura material na análise histórica (FUNARI, 1998, p. 8).

Por mais que arqueólogo e historiador se utilizem de documentos na produção do conhecimento histórico, o primeiro não confundir-se-á com o segundo, pois tende a centrar-se na cultura material, seja ela concreta ou representada. Isso significa dizer que o arqueólogo histórico deve sugerir seu próprio problema de pesquisa, selecionando quais questões lhe chamaram atenção, caso queira este, prover uma contribuição significativa para a ciência (BEAUDRY et al, 2002, p. 1). Segundo Mary Beaudry, existem duas tendências responsáveis por uma produção de saber tautológica entre arqueólogos que analisam fontes documentais: uma, refere-se ao uso de sítios históricos para geração de modelos interpretativos da pré-história; e a outra, a verificação da correspondência entre o registro arqueológico e as fontes documentais. Ambos refletindo práticas pouco produtivas para quem deseja estudar seriamente o passado do novo mundo (*Idem*, 2002, p.1).

A arqueologia documental tem como objetivo investigar o conteúdo documental visando a identificação e a interpretação da cultura material pretérita ali verificada; é uma abordagem arqueológica que visa interpretar a cultura material mediante a leitura de documentos primários, e não da cultura material em si. (BEAUDRY, 1988; WILKIE, 2008, *apud* DURAN, 2015).

Existem, dentro da Arqueologia histórica e documental, no mínimo cinco formas de abordagens através das quais são combinadas fontes textuais e artefatuais. São elas usadas como: contraditórias, complementares, fontes para hipóteses, prontas para desmentir e necessárias para o contexto. Segundo Little (2014):

No primeiro caso, os dados documentais e arqueológicos podem ser contrastados. A procura de anomalias em conjuntos de dados é inspirada pelo enfoque etnoarqueológico da ‘teoria do médio alcance’ (ex., Binford, 1977, 1981; Schiffer, 1976) adaptado para a arqueologia histórica (ex., Leone, 1988; Potter, 1992). As fontes na segunda abordagem podem ser utilizadas para complementar-se, efetivamente preenchendo detalhes ou fornecendo mais confiabilidade. No terceiro caso, qualquer uma das duas fontes, mas tipicamente os documentos, pode promover a formulação de hipóteses, as quais seriam testadas contra a outra fonte, geralmente a arqueológica. Na quarta abordagem, qualquer conjunto de dados, documentais ou cultura material, pode ser utilizado para desmentir alguma versão do passado derivado do outro conjunto. Arqueólogos têm sido mais interessados em desmentir mitos históricos que o contrário, uma situação que talvez venha

a mudar assim que os historiadores prestarem mais atenção aos resultados da arqueologia. Finalmente, os documentos têm sido tipicamente empregados para fornecer contextos que formam a base das interpretações. Em todas essas abordagens, cultura material tem que receber status como um conjunto primário de dados (LITTLE, 2014, p. 131).

Seguem abaixo dois exemplos de pesquisa que utilizam as abordagens supracitadas: a primeira combina cultura material e fonte textual para construção de hipóteses, e a segunda, utiliza para fins de complementares; formas que também podem ser utilizadas neste trabalho.

Sabendo que o registro histórico não se configura enquanto um suporte finito de informações especializadas, sendo antes, um acúmulo de percepções sobre o passado, a arqueóloga Anne Yentsch (2002) analisa um conjunto de lendas sobre antigas casas norte-americanas dos séculos XIX e XX, enquanto formadoras de um conteúdo ideológico que é transportado para o meio físico dos objetos e, que por sua vez, informam as relações entre os indivíduos do contexto. Percebendo assim, a cultura material se comportaria como um agente ativo mediante a qual a mitologia de um povo é conservada e repassada as gerações subsequentes (YENTSCH, 2002, p.4). Yentsch ao se utilizar dessas fontes orais, demonstra como as propriedades herdadas por mulheres durante esse período nos Estados Unidos recebiam um significado diferente em relação às posses masculinas, evidenciando como essas lendas e contos excluam mulheres e outras minorias. Conforme a pesquisadora, isso promoveria uma seleção altamente tendenciosa da memória, privilegiando casas de posse masculina em detrimento das propriedades de mulheres (*Idem*, 2002, p. 3-6).

Por sua vez, Garry Wheeler Stones em seu texto *Artefatos não são suficientes* (2002), sugere o uso intensivo e crítico de fontes documentais na resolução de problemas arqueológicos. Nesse trabalho é apresentado um argumento convincente para o uso complementar de fontes que abranjam a totalidade de bens materiais de um dado contexto, e não apenas os remanescentes arqueológicos passíveis de escavação. Isso se justifica porque ao utilizar testemunhos escritos somente associados ao registro arqueológico, se limita o potencial interpretativo dos significados culturais desses vestígios, não alcançando relevância no tratamento de questões históricas mais profundas (STONES, 2002, p.68). O argumento de Stones subsidia aliás, a metodologia usada na presente monografia, de modo que a inventariação da cultura material representada nos romances *O cabeleira* de Franklin da Távora e *Os cangaceiros: romance de costumes*

*sertanejos*, de Carlos D. Fernandes, apresenta-se como uma

alternativa interessante para a proposição de uma arqueologia do cangaço e das sociedades sertanejas, cujos indícios materiais são escassos ou de baixa visibilidade (ABREU E SOUZA, 2017).

Já com relação ao campo de investigação da arqueologia e literatura, temos como principal proposição aproximar as representações da cultura material contida nas fontes literárias com o significado do registro arqueológico, incorporando as características ideológicas intrínsecas aos objetos de um determinado contexto (HINES, 2011).

Existem poucos exemplos de pesquisas dessa natureza na bibliografia arqueológica, sendo destaque a publicação de Hilda R. Ellis Davidson na década de 50, intitulada *The Hill of the Dragon: Anglo-Saxon Burial Mounds in Literature and Archaeology*, que foca a construção folclórica da antiga literatura nórdica, em associação aos contextos funerários situados na *Colina do Dragão*, no condado de Oxfordshire na Inglaterra (DAVIDSON, 1950). Em *A Distant Prospect of Wessex: Archaeology and the Past in the Life and Works of Thomas Hardy*, de Martin J. P. Davies (2002), analisa-se a vida e a obra do escritor inglês Thomas Hardy (1840-1928), atentando-se a relação do romancista com a ciência arqueológica do século XIX, que teria sido base para produção das suas narrativas ficcionais sobre o antigo reino anglo-saxão de Wessex (DAVIES, 2002).

Mais recentemente, Jonh Hines, em *Literary Sources and Archaeology* (2011), demonstra como essas fontes textuais possibilitam ao arqueólogo(a) entender, ou pelo menos vivificar a motivação e o significado de práticas passadas refletidas no registro material. Hines, semelhantemente a Davidson (1950), utiliza-se de poemas e crônicas do período anglo-saxão para interpretar arqueologicamente o passado nórdico. Para o autor, a mediação entre a literatura e a cultura material é limitada; no entanto, o mesmo aponta que: “A literary source typically offers an individual, reflective, and often quite imaginative response to real events or situations” (HINES, 2011, p. 4).

No Brasil Tania de Andrade Lima (1997) se utiliza de narrativas pertencentes a escritores como Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, em complementaridade com os remanescentes arqueológicos, fazendo uma reflexão sobre o consumo de louças e baixela incorporadas como emergência do modo de vida burguês no século XIX no Rio de Janeiro. O texto observa a diferença entre a inserção do chá na

cultura inglesa, onde o hábito foi inicialmente introduzido em espaços públicos destinados a população masculina (os *coffee-House*), e a chegada do chá ao Brasil, ainda no primeiro império, e que diferentemente dos europeus, foi uma prática logo adotada nas residências privadas. A autora também utiliza relatos de viagem dos estrangeiros que passaram pelo Brasil durante o mesmo século, localizando a presença do sistêmico modelo inglês da cerimonia do chá, dotado de todo seu aparato material: bules de chá, xícaras, talheres, bandejas de prata, jarras para o leite, e pratos em porcelana para o açúcar, entre outros (LIMA, 1997, p. 93-127).

A literatura brasileira não nasceu aqui, foi trazida ao longo da colonização, como o foram o espelho, a cama, e a arma de fogo. É um fruto do contato truculento entre os povos que aqui habitavam e as culturas ocidentais transplantadas. A independência na criação literária requeria que o estilo importado do europeu fosse adaptado para expressão das realidades brasileiras. Diante disso, novas formas surgiram para expressão dessas realidades e sentimentos locais. O sistema literário foi assim desenvolvido no antagonismo da convivência do metropolitano com o indivíduo do campo, das aspirações complexas da vida urbanizada com os anseios simples e rudimentares do meio rural (ARAUJO, 2006, p. 117).

As obras escolhidas se situam entre os romances nacionais que expressam uma literatura regional ou sertaneja, o que torna necessário um conhecimento prévio sobre o *Sertão*, ambiente geográfico e simbólico referencial da pesquisa (CHIAPPINI, 1995; ARAUJO, 2006).

A categoria de *Sertão* introduzido no Brasil em meados do século XIX, teve uma origem alavancada por motivações distintas: uma, apresentava a *perspectiva realista* do lugar, um retrato desesperançoso do interior do país e que ressaltava as mazelas da sociedade brasileira. Observar-se nesse modelo a indicação do sertão enquanto uma região problema. Além disso, o sertão foi sob essa ótica antagonizado à região litorânea, sendo apontada como a parte indesejável e pouco desenvolvida do país. Já a segunda variante, que é a que mais nos interessa, é a *perspectiva romântica*, que coincide com o surgimento das ficções românticas, e que poderia pelo menos a título de conversa, ser considerada oposta (ARAÚJO, 2008, p. 1-2).

Durante a transição do império para a república, após a abolição da escravatura, republicanos buscavam peculiaridades do Brasil que concedessem uma nova identidade

a ex-colônia. A proposta seria apreender uma autenticidade brasileira, a qual logo foi vinculada a sociedade e a paisagem do interior. No objetivo de encontrar um símbolo nacionalizante, o sertanejo foi adotado, pela sua rusticidade, destreza e valores próprios, para significar o indivíduo genuinamente brasileiro (SOUZA, 1998, p. 57).

As primeiras expressões românticas sobre o sertão partiam de uma observação distanciada e estetizante, “confundindo” natureza e organização social, produzindo assim uma representação romantizada. É exemplo a obra *O Sertanejo* (1875) de José de Alencar, onde existe um julgamento positivo sobre a inserção do sertanejo na identidade Nacional, representado dessa vez como um indivíduo invejável e verdadeiramente brasileiro (SOUZA, 1998, p. 57; ARAÚJO, 2008, p. 1-2).

Ao escrever sobre o sertanejo, Alencar que na época residia no Rio de Janeiro, buscava também introduzir seu público (a elite sulista) em uma nova temática, exterior a realidade destes, e por isso, exótica. Como exemplo disso o autor vincula o *sertão* com o *deserto*, preparando o leitor para o que estaria por vir. Sua tentativa de romancear um lugar de onde não fazia parte, construindo um norte fantasioso e estetizado, provocaria certa indignação por parte dos intelectuais da região em questão. Do lado de cá, ao norte, Franklin da Távora criticava os textos do conterrâneo desde 1871, em sua coluna no jornal *Questões do dia* intitulada *Cartas a Cincinato*. No trecho seguinte Távora fustiga Alencar o considerando um *escritor de gabinete*, alheio ao modelo cedido pelo americano Fenimore Cooper:

Não escrevia um livro sequer [Cooper], talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do eu e do não eu, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com exatidão daguerreotípica (TÁVORA, 1872, p. 13).

Távora ainda iria propor uma nova imagem do sertão, que seria retratado segundo o mesmo, de maneira fiel, em uma modalidade de literatura definida por ele como um “tímido ensaio de romance histórico”. Isso ocorre com a publicação de *O Cabeleira* em 1876, que buscava reivindicar uma “literatura do norte”, apontando aspectos do sertão contrários a obra idealizada de José de Alencar, como a violência, a seca, a fome e a miséria. Esse *combo* de problemas econômicos, sociais e ambientais, tinha por trás um compromisso com a verdade e a denúncia de Franklin da Távora, que estava inserido em um debate muito comum entre os intelectuais de sua época: o

“embate entre nação e região”. De um lado, Alencar e o seu tom sereno de autoridade, do outro, Távora, e a sua escrita séria de jornalismo denunciante (ARAÚJO, 2008, p. 3- 4).

No que se refere à oposição entre “nação” e “região”, a primeira estaria vinculada ao centro de poder, ou a corte, que naquele momento situava-se no Rio de Janeiro, já a segunda, se relaciona a tudo que represente *o outro* em relação a essa elite. Nesse sentido, tudo o que remete ao regionalismo, estaria carregado de cargas semânticas pejorativas, reunindo geralmente nacionalismos chulos e tacanhos (ARAÚJO, 2006, p. 113).

Para Ligia Chiappini, a literatura regional, enquanto romance, surge em meados do XIX na Europa, por escritores como George Sand na França e Walter Scott na Inglaterra, tendo como proposição uma crescente concessão de fala ao pobre camponês da zona rural, fala essa que é concedida pelo escritor da cidade e, para os leitores da cidade. O regionalista é ainda uma vertente que se afirma enquanto uma literatura marginal à “grande literatura”, motivo pelo qual muitos a confundem com a pedagogia, a etnologia e o folclore. É um advento da modernidade, que se opõe a modernização do campo e urbanização da cidade. É também contraditória, havendo no mesmo gênero, progressistas e reacionários, ou seja, pessoas que se preocupam com a partição injusta entre ricos e pobres e outras preocupadas com a conservação dessa divisão. É por essas razões, uma forma literária minada de preconceitos, tanto por questões de estética, quanto do ponto de vista ideológico (CHIAPPINI, 1995, p.156).

Apesar de relativamente próximos, os romances de Franklin da Távora e Carlos Dias Fernandes situam-se em momentos distintos da literatura regional nordestina. O Cabeleira sendo representante da primeira fase que abarca as décadas de 70 e 80 do século XIX, é descrito como um regionalismo exótico e pitoresco, onde os autores eram atraídos por modos de vida rudimentares que se contrastavam ao ambiente urbano em que viviam, indicando um aspecto artificial da análise, que parte de fora para dentro do contexto retratado. Já *Os cangaceiros*, apresenta influências das duas últimas fases do movimento, referentes aos decênios de 1900 e 1910, que se caracteriza por uma visão menos rígida e permeável sobre as concepções do homem do campo, tratando-se de uma escrita menos objetiva e mais interpretativa. A obra dos dois autores enfatizam assim

uma transição da narrativa pitoresca de Távora, para um processo marcado pela investigação humana, relativa ao segundo autor (ARAUJO, 2006, p. 116).

É importante frisar que a abolição da escravatura no fim do século XIX, é um ponto de distinção crucial entre as obras, visto que o romance de Távora, que expressa um posicionamento abolicionista (BARIANI, 2008), é anterior ao fim do escravismo, enquanto *Os cangaceiros*, no ano de sua publicação, estava mais de duas décadas à frente da abolição. Isso justifica algumas diferenças entre os autores, principalmente no que se refere às reações de ambos à teoria de Lombroso, que tratarei mais à frente nesta monografia.

### **Os autores e os romances**

- **João Franklin da Távora (1842-1888)**

Nascido em Baturité-Ceará, Távora mudou-se para Pernambuco ainda jovem, sendo aluno da Faculdade de Direito do Recife (1859-1863) juntamente com outros grandes nomes como Castro Alves, Tobias Barreto e Sílvio Romero. Após se formar, trabalhou em Recife como advogado, deputado provincial (1867-1868), diretor geral da instrução primária, além de ser um ativo jornalista. Transferiu-se para o Pará em 1873 onde foi secretário de governo, sendo nomeado um ano depois a oficial de gabinete da Secretaria do Império, transferindo-se novamente, porém dessa vez para o Rio de Janeiro, onde fundou com Nicolau Midosi, a *Revista Brasileira* (2ª fase, 1878 a 1881). No ano de 1877 acompanhado por outros grandes escritores como Machado de Assis, Joaquim Serra e Visconde de Taunay, criou a efêmera Sociedade dos Homens de Letras, que antecedeu a Academia Brasileira de Letras e vinculou-se ao IHGB. Antes de falecer (já sem reconhecimento e passando por necessidades), destruiu todos os seus escritos inéditos. Foram suas principais obras: um mistério de família (drama, 1861), A trindade maldita (contos, 1861), Os índios do Jaguaribe (romance, 1862), A casa de palha (romance, 1863), Um casamento no arrabalde (novela, 1869), Três lágrimas (drama, 1870) e Cartas de Semprônio a Cincinato (crítica, 1870), O cabeleira (romance, 1876), Lendas e tradições populares do Norte (folclore, 1877), O matuto (romance, 1878), O sacrifício (romance, 1879) e Lourenço (romance, 1881) (BARIANI, 2008).



- ***O Cabeleira (1876)***

Narrado em terceira pessoa, *O Cabeleira* é um romance que se insere em características comuns ao *naturalismo*, onde a objetividade da *enunciação* é reflexo de um determinismo científico, que observa o homem como um produto da tríade: raça, meio e momento. Trata-se de um “Romance-tese”, uma análise social em *digressão*, onde o autor procura explicar os desvios de conduta praticados por bandoleiros, tomando fatores socialmente patológicos para isso. Távora é ainda influenciado pelas teorias de J. J. Rousseau, que associam a perda da boa natureza do indivíduo através da sociedade que o corrompe (SIQUEIRA, 2007).

A obra conta a saga de um famigerado cangaceiro de alcunha Cabeleira, bandido mameluco da segunda metade do século XVIII. O enredo se passa predominantemente na capitania de Pernambuco, sob o governo do General João Cesar de Menezes, concentrando-se entre a zona da mata (litoral) e a porção agreste (ver mapa I). Uma paisagem de vastas plantações de cana-de-açúcar; engenhocas produtoras de cachaça e rapadura; senzalas e fazendas espaçadas; brejos isolados; gado solto pelos pastos sem divisão; rotas de vaqueiros em ambientes desérticos sob o sol escaldante da caatinga. Ainda assim, isso não quer dizer que essas paisagens sejam geograficamente reconhecíveis (CHIAPINNI, 1995, p. 153-159). Nesse período marcado pela terrível seca de 1776 e a epidemia de varíola que a seguiu, o escritor cearense relata um tempo onde os homens eram dominados por suas “paixões canibais” e pela violência, mais pela ignorância que o cercava, do que pela sua condição natural.

A história começa com a organização de um ataque a cidade de Recife por cabeleira e seu bando, que era composto por seu pai Joaquim Gomes e o facínora Teodósio. É um momento marcado pelo jorrar de sangue, pelo furto de armazéns comerciais, o roubo das esmolas que seriam distribuídas entre os pobres por D. Tomás e a fuga do bando utilizando como transporte uma canoa. Na sequência o grupo segue em direção ao agreste como forma de refúgio, onde se esconde com a ajuda do coiteiro Timóteo, que conhecia José Gomes desde pequeno.

As notícias do ataque efetuado pelo bando a cidade de Recife, chegam até o governador João Cesar, que logo ordena a formação de uma tropa miliciana para captura dos foragidos. Um coiteiro chamado Gabriel vai até a taverna de Timóteo, onde estavam os bandidos para avisar da aproximação das tropas, com medo de que o bando pudesse

o fazer mal. Na nova fuga, os criminosos tentam roubar o cavalo do informante que acabara de ajudá-los. Porém, sendo Gabriel um bom arremessador de facas, este resistiu ao roubo, lutando intensamente contra Cabeleira em um duelo de armas brancas até a aparição surpresa de Joaquim, que com um tiro de bacamarte pelas costas arranca a vida de Gabriel.

O narrador, então, retorna temporalmente a infância do protagonista, afim de justificar a vida criminosa de José Gomes, que, segundo a narrativa, entrou no cangaço devido o mal exemplo do pai, um homem cruel e sanguinário, que tentava ensinar o filho a matar através da captura de pequenos animais com artimanhas indígenas. Em contraponto, a mãe de José Gomes, Joana, tentava ensinar o filho através de ensinamentos religiosos, o caminho do bem, travando uma batalha constante com o pai do garoto pela formação da personalidade da criança, “entre a fé cega e a faca amolada” (SOUZA, 2007). Percebendo que Joana amansava o temperamento do filho, Joaquim Gomes decide ir embora com o menino, seguindo uma vida de bandido nômade. Antes de ser levado, o pequeno José Gomes ainda se despede de sua amiga de infância, Luísa, e os dois se prometem casar quando mais velhos.

Porém, José Gomes, com o passar do tempo, havia se tornado o famigerado Cabeleira, com uma vida de crimes que amedrontava todos que ouvissem o seu nome. Certo dia, enquanto Luísa estava em um rio apanhando água, um homem aparece de repente pretendendo deflorá-la. Luísa implora ao sujeito que não a faça mal, até que o homem se aproxima e a reconhece. Era Cabeleira, tomado de espanto pelo encontro repentino que o destino lhe impelia. Luísa no entanto, não o reconhece, e continua a implorar que o desconhecido não a machuque. José Gomes tenta explicar que não à fará mal, até que aparece Florinda, uma viúva que adotara Luísa ainda pequena. Florinda trabalhava nos serviços da lavoura, e era conhecida por ser a mulher mais forte daquela redondeza. Ouvindo os pedidos de socorro da filha, ela parte para luta com Cabeleira portando um facão e um cacete. No entanto, o bandido a mata apenas com um golpe de coronha. Logo após os lamentos de Luísa, ao ver o corpo da mãe morta em sua frente, o assassino houve tiros vindo dos lados de onde estava acampado com seu bando e avisa a Luísa que a espere naquele local para que ele possa voltar e seguir com ela, após ajudar os companheiros.

Os tiros que Cabeleira havia ouvido eram do fazendeiro Liberato, que procurava vingar a morte de seu irmão Gabriel, assassinado por Cabeleira e seu pai. Liberato havia reunido um grupo formado por seus filhos e um genro (já que os vizinhos dele haviam se recusado a fazer parte da ação), e tentava emboscar o bando que se escondia em sua propriedade. Porém, um dos vizinhos que havia se negado a fazer parte do cerco, relata os planos do fazendeiro aos bandidos, que fazem então uma cilada para o fazendeiro e seu grupo. Foi um longo conflito que mais uma vez encerrou-se pela selvageria de Joaquim, ao matar Liberato com vários golpes de facão e faca.

Luísa amedrontada com o antigo amigo, decide carregar o corpo de sua mãe até a fazenda mais próxima, que, por acaso, era a pequena engenhoca de Liberato, onde estava Rosalina, esposa do fazendeiro, suas filhas e uma nora. Luísa e Florinda são abrigadas por Rosalina, que esperava fervorosa em seu oratório a chegada do esposo Liberato e de todos os outros que não mais voltariam. Passada algumas horas de aflição para todos que estavam na casa, os cachorros do lado de fora da propriedade começam a latir, Rosalina se alegra pensando ser Liberato, no entanto, era o bando que havia o assassinado e, que agora pretendiam sequestrar as mulheres da fazenda. Após perceber que a casa estava cercada pelos bandidos, Rosalina decide permanecer trancada na residência. Os facínoras ameaçam atear fogo a casa, caso elas não saíssem. Rosalina, em um ato de fé, decide continuar rezando em seu santuário mesmo após os bando incendiar a casa. Somente Luísa foge da casa já em chamas sendo logo pega pelos cangaceiros. Joaquim se aproxima de Luísa anunciando se apossar da jovem, porém Cabeleira decide lutar com seu pai pela posse da garota, o que leva o bando a se fragmentar.

Sucedem grande perseguição das milícias ao bando de Cabeleira. E a fuga de Cabeleira com Luísa buscando se refugiar na mata. Dois milicianos chamados Alexandre e Valentim, capturam o coiteiro Timóteo e o fazem dizer onde o grupo estava escondido. Valentim consegue efetuar em seguida a prisão de Teodósio e Joaquim Gomes.

Enquanto isso, Cabeleira agora com a amada, planejava abandonar o crime e viver uma vida justa. Passava o personagem por uma profunda mudança de conduta, que se caracterizava pelo sentimento de culpa que os ensinamentos religiosos e benévolos de Luísa haviam aflorado em sua consciência. Porém, os planos de José

Gomes são interrompidos pela morte repentina de sua amada, que havia sido ferida no incêndio à casa de Liberato. O mancebo já sem esperanças de uma vida feliz, é cercado e capturado pelas tropas milicianas em um canavial em Pau d'algo-PE, sendo levado a Recife, onde foi enforcado na praça das cinco pontas, tendo antes de sua morte, se arrependido de todos os seus crimes conferindo o pesar de todos que assistiam o seu destino.

- **Carlos Dias Fernandes (1874-1942)**

Carlos D. Fernandes nasceu em Mamanguape-PB, e em 1890, quando tinha 16 anos, mudou-se para Recife, onde estudou farmácia sob a tutela do seu Tio Avô, José Adolfo de Oliveira Lima. Teria sido um momento de fortes mudanças para o jovem, que haveria anos depois retornado a Paraíba com “fumaças de poeta”. Viveu depois em diversos estados brasileiros, iniciando sua carreira como jornalista no fim do século XIX em São Paulo, para o jornal Diário Popular. Já no Rio de Janeiro, trabalhou nos periódicos: Jornal do Comércio, Gazeta da Tarde, O Debate e A Imprensa (onde auxiliou Rui Barbosa). Foi amigo do poeta Cruz e Souza, tendo na ocasião de sua morte, lançando juntamente com ajuda de amigos, as revistas Meridional e Rosa Cruz, em memória do poeta negro.

Já na virada do século transferiu-se para a Amazônia onde viveu por 10 anos na cidade de Manaus, tendo se aproximado do intelectual José Veríssimo. Morou em seguida em Belém-PA, onde produziu para o jornal Gazeta intensas atividades jornalísticas, passando a dirigir o periódico A Província do Pará. Apenas em 1913, Carlos Dias retorna à Paraíba onde foi nomeado diretor da imprensa oficial. Morando em Campina Grande foi autor de uma série de publicações de gêneros distintos: romances, poesias, livros didáticos e pesquisas políticas. Sua presença na imprensa paraibana foi marcante, tanto pela influência literária que trazia, quanto pela modernização da produção técnica do jornal. Desde lá teve um papel importante para na cultura e política da região. Foi como homem de seu tempo, instigado por medidas higienistas, e dizia ser responsabilidade do governo a intervenção na vida de crianças que situam-se em estado de vulnerabilidade. Foi também engajado em pautas distintas como o vegetarianismo e o feminismo. Nessa última, defendia o direito das mulheres de frequentarem a universidade, tema bastante delicado na época.

Carlos Dias Fernandes foi uma figura de bastante prestígio na Paraíba, principalmente entre os jovens. No cenário político era amigo próximo de Eptácio Pessoa, sendo possivelmente ligado a outros nomes poderosos da política paraibana. Sua prática de emprestar seu talento intelectual em troca do apadrinhamento por grandes nomes do estado, lhe rendeu como já demonstrado algumas inimizades. Além disso o escritor também se posicionava contrário ao latifúndio, tendo defendido desde de 1915 as causas de camponeses pobres e sem terras, comparando as relações de trabalho de seu tempo com as de épocas medievais. Dias faleceu no Rio de Janeiro em 1942, aos 68 anos de idade (GALVÍNCIO, 2013).

- ***Os cangaceiros: romance de costumes sertanejos (1914)***

A fase em que se encontrava Carlos Dias Fernandes, se insere no contexto da *literatura de permanências*, essa caracterizada pela inclusão de tímidas modernizações na forma e no conteúdo da escrita, todavia, conservando alguns traços do romantismo do século XIX, como o parnasianismo de Olavo Bilac, o naturalismo e o regionalismo de Távora (GALVINCIO, 2013, p.61). Por esse motivo a narração em terceira pessoa observada em *O Cabeleira*, também se encontra nesta obra.

O cenário aborda a região semiárida fronteiriça entre os Estados de Pernambuco e Paraíba (ver mapa II), num período que provavelmente abarca os anos de 1897 (início da vida de Antonio Silvino no Cangaço) e 1910 (quando o bandido ficou um tempo longe do movimento). A paisagem engloba um sertanejo devoto e contraditório, que vai as missas em dias festivos e que se emociona ao ouvir a pregação dos “profetas” que o condenam em pecado, onde sua consciência envolvida na lembrança dos próprios atos se encharca de culpa e medo. Mesmo assim, isso não impede que após a saída da igreja, o mesmo caia em sua realidade, se esquecendo rapidamente das palavras que acabara de ouvir.

Era um tempo de messianismos, onde a resistência de Canudos inspirava e enchia de fé e esperança a vida sofrida no sertão. Talvez por isso, Carlos Dias traz a intertextualidade à sua ficção com o personagem *Frei Antão* das *sextilhas* de Gonçalves Dias, simbolizando nele a figura de Antônio Conselheiro.

O romance inicia com a descrição de uma vida pacata na fazenda de Zuza, com seu filho Minervino, a esposa Dona Catarina, e alguns vaqueiros que por lá trabalhavam. É um momento de descrição extensa sobre o trato do sertanejo com os

animais na prática da vaquejada, sobre o convívio harmônico entre o fazendeiro e os demais habitantes daquelas cercanias e a celebrações vaqueiras, as rodas de viola e o repente em ação. É também nesses capítulos iniciais que surge a personagem Nazinha Pombo, com quem Minervino se casaria.

O enredo segue com a descrição cotidiana típica dos romances de costume e das etnografias sertanejas, mostrando a produção artesanal dos *famosos beijos do Catolé*, feitos por Dona Catarina e seus empregados, a vida na lavoura, no pastoreio, o hábito da caça em Minervino. Na sequência a narrativa passa a representar a venda dos produtos da fazenda de Zuza na feira comercial da cidade de Floresta-PE. Essa parte é marcada pela descrição de vários produtos diferentes expostos nas malas de feira, contendo desde armas brancas exóticas como as Cimitarras largas encabadas em chifre até a lguidares v idrados ou de argila branca; frutas, queijos e artefatos para montaria. A feira é descrita como um lugar de confusão, sendo palco de uma briga entre sertanejos por conta de um motivo banal, terminando com vários feridos e alguns valentões no xilindró.

A parte seguinte da história, narra o pedido de casamento de Minervino à Nazinha Pombo, porém sendo ele impedido pelo pai, que só permite que ele se casasse depois de 3 anos trabalhando. Tempo que para ele parecia não ter fim... Até que chegou o casamento, um dia muito feliz para Minervino interrompido na lua de mel após a descoberta da imoralidade de Nazinha Pombo, que havia casado já desvirginada. Isso foi um golpe muito duro para Minervino, que se sentia envergonhado e desonrado, pensando em matar o homem que havia feito aquilo com sua esposa. No entanto, por amar muito ela, decidiu esconder da família, guardando tudo em segredo.

Tudo à princípio seguia bem, até que Nazinha descobre que estava grávida, e estando ela naquele momento com apenas 6 meses de casada, Dona Catarina logo percebeu, e a história passou a ser um mártiri para o casal. A partir daí a vida de Nazinha vira um eterno julgamento moral, não só pela família de Minervino, mas por ela própria que é bastante penalizada pela consciência moral do pecado. Tudo piora com o nascimento do filho bastardo, que não poderia crescer ali sendo fruto de um adultério. Conviver com a família de Minervino, põe Nazinha num ostracismo alimentado pelo repúdio cristão de Zuza e Dona Catarina. A personagem então decide tirar a própria vida e ainda levar consigo seu filho, causando um terrível clima sob a fazenda.

A situação piora quando um apadrinhado da justiça, forja documentações que dizem respeito a propriedade de Zuza, fazendo com que o fazendeiro de cabelos brancos e que tanto trabalhou duro naquele lugar, perdesse a propriedade, recebendo uma ordem de despejo entregue por meirinhos.

Enfurecido e desacreditado de Deus e da Justiça, Zuza decide resistir aos meirinho que vão lhe desapropriar a terra. Esses, assustado pela postura de defesa armada do vaqueiro, fogem e relatam aos superiores a insubmissão de Zuza, o que com uma pequena ajuda das fofocas, engendra a história de que “o fazendeiro estaria munido de cem homens armados e passaria a saquear as cidades próximas”. O boato faz com que um tropa de soldados vá até sua propriedade, sendo o vaqueiro preso, torturado e assassinado. Minervino que logo consegue se vingar e matar o assassino de seu pai, foge com sua mãe do sertão de Pernambuco para a zona agreste da paraíba, onde seu tio, o coronel Idelfonso Ayres os acolheria em sua fazenda em Ingá-PB.

Sendo acolhido por seu tio que o incentivava a continuar a vingança pela morte de seu pai, Minervino entra para o cangaço e passa a viver sua vida de bandoleiro. O bando que logo passou a ser chefiado por ele, sendo composto apenas por homens considerados moralmente bons, sendo ainda necessário para se ajuntar ao grupo, se submeter à uma série de provas.

A partir daí o narrador faz uma sequência de reflexões sobre a injustiça que botara Minervino no cangaço, e de como o personagem havia mudado com o passar dos anos, após trocar a enxada pela cartucheira e o rifle, sendo agora um bandido respeitado na comunidade, que andava bem vestido com anéis de ouro e esporas de prata, e vendendo seus serviços de fora da lei para senhores importantes da região.

Não demora muito para mandarem um ordem de prisão ao bandido. À procura de Minervino, soldados invadem a fazenda em Ingá, onde estava Dona Catarina, acompanhada de algumas empregadas da casa. Os soldados maltratam a pobre mãe, até que essa se revela com um sabre na mão e começa a lutar com o soldado como uma verdadeira guerreira. De repente Minervino e seus homens aparecem derrubando todos os soldados, restando vivo apenas um, ao qual preservam a vida por considerá-lo um inocente escravo do governo. Minervino manda que o poupado passasse um recado as autoridades, que dizia que eles deveriam manter Dona Catarina longe do perigo, e que seu bando apesar de pequeno era invencível e fiel.

### 3. DESENVOLVIMENTO

Esse breve experimento de arqueologia histórica consistiu na realização da leitura intensiva das obras *O Cabeleira* (1876) e *Os Cangaceiros, romances de costumes sertanejos* (1914), explorando de maneira sistemática as representações ficcionais do cangaço e os possíveis caminhos para se pensar uma arqueologia desse fenômeno através da literatura, o que implica em uma abordagem fenomenológica. Segundo Marques:

A fenomenologia define que o método a ser utilizado é o de ir até a “coisa” como ela se manifesta, num exercício que leva à verdade. No trato da literatura, o método se complica, pois como diz A. A. Mendilow, ela se configura como uma leitura ilusória da realidade, que é algo criado por quem faz sua leitura e que não existe de fato: o que existe, é a ilusão de que se construiu uma verdade (MARQUES, 2009, p.24).

Na arqueologia, a corrente teórica apta a interpretação de fontes literárias, é a *pós processual*, que surge como crítica a arqueologia positivista e desumanizada do *processualismo*, encabeçada por nomes como Hodder (1982), Shanks e Tilley (1987). A abordagem pós-processual é antipositivista, marxista e pós-estrutural, e expressa uma postura hermenêutica, fenomenológica e pós-moderna (ALBUQUERQUE et al. 2017, p. 13). Dentro dessa vertente, a *Arqueologia contextual* de Ian Hodder (1982) nos mostra que a cultura material não é apenas um reflexo do ambiente e da organização sociopolítica, mas também, um elemento ativo que pode disfarçar ou refletir as relações sociais de um grupo. A cultura material possui assim propriedades simbólicas mutáveis que podem ser utilizadas no embate entre grupos dominantes e subordinados, no esforço de ressaltar suas diferenças. Bruce G. Trigger aponta que “grupos de status elevado empregam ativamente a cultura material para legitimar sua autoridade” (HODDER, 1982b, p. 119-22 *apud* TRIGGER, 2004, p.417).

Pierre Bourdieu, em seu livro *O Poder Simbólico* (1989), demonstra como as construções simbólicas atuam na sociedade, instigando ideais que preservam a desigualdade social. Para ele, existem estruturas que funcionam como condutores da representação dos indivíduos, consolidando a sua dominação com o que o autor define como *habitus* (BOURDIEU, 1989; HODDER 1991). Isso implica em como um



indivíduo qualquer conhece o mundo, sugerindo e delimitando o seu consenso social e cultural a uma noção hegemônica, nesse caso, da sua própria dominação. Buscou-se então enquadrar os objetos de pesquisa conforme os pressupostos de uma arqueológica crítica, isto é: “[...] que aponta o conhecimento histórico e arqueológico como subalterno aos interesses de determinada classe, colaborando com ações de dominação ideológica” (ORSER, 1992, p. 76). Ainda segundo Bourdieu, “as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulados pelos agentes” (BOURDIEU, 1989, p.11).

Para Little (2014), a desigualdade é um campo etnográfico estudado por grande parte dos arqueólogos históricos, estando ela relacionada à raça, etnicidade, classe, gênero entre outros fatores sociais e econômicos importantes na etnografia histórica (LITTLE, 2014, p. 127). Assim sendo, os mecanismos de desigualdade são aspectos relevantes, no que toca, a interpretação arqueológica dos contextos sociais, à medida em que o mesmo identifica as questões de gênero, raça, classe, incorporando-as enquanto símbolos, fatores de *ideologia*, compreendido como “a maneira pela qual as desigualdades e contradições sociais são escondidas em expressões aceitas culturalmente” (ORSER, 1992, p. 133)

No que se refere ao processamento das fontes utilizadas, é importante ressaltar que incutir de forma laboriosa no campo da análise documental, além de possibilitar uma observação panorâmica do objeto de estudo. é também um modo de conceber os fatos sociais em sua ampla complexidade, desconfiando dos pressupostos da fonte e não os compreendendo mediante uma sociologia ingênua, que se engana ao tentar apreender as significações dos protagonistas sociais de maneira intuitiva, sem perceber que na verdade é esbarrada contra a projeção da própria subjetividade, “[...] é ainda dizer não «à leitura simples do real», sempre sedutora, forjar conceitos operatórios, aceitar o carácter provisório de hipóteses, definir planos experimentais ou de investigação (a fim de despistar as primeiras impressões, como diria P. H. Lazarsfeld)” (BARDIN, 1977, p.27).

Dessa forma, esta abordagem foi uma adaptação da presente pesquisa com base no método de *Analyse du contenu* de Laurence Bardin (1977), uma forma de processamento manual de dados textuais, bastante usado nas ciências humanas para

decifrar qualquer transporte de significação codificado de um emissor para um receptor (1977, p.32)

Em detrimento da já mencionada escassez de pesquisas enviesadas na *Arqueologia e literatura*, ou *Arqueologia na ficção*, exponho abaixo um breve esquema do que foi feito, em termos gerais, para fins de visualização do método em questão, e da sua aplicabilidade no âmbito da Arqueologia Documental.

### Análise da cultura material em fontes literárias



(Esquema baseado em Bardin, 1977)

A etapa inicial da análise consiste na elaboração de um esquema de trabalho, que, embora bem definido, deve ainda estar flexível a possíveis adaptações circunstanciais. Nela, o pesquisador deve realizar a chamada "*leitura flutuante*", um primeiro contato com as fontes, precedido da delimitação dos fatores norteadores da pesquisa. Durante essa fase, para exemplos de adaptação no esquema de trabalho, foi alterada a proposta inicial de escolha do segundo romance para o *corpus* da pesquisa. Isso foi necessário porque a obra inicialmente selecionada, *O quinze*, de Rachel de Queiroz, se demonstrou pouco *pertinente* e não *homogênea*, no que tange a temática cangaceira aqui em enfoque. Por isso a obra foi substituída pelo romance de costumes *Os Cangaceiros*, do paraibano Carlos Dias Fernandes. É válido mencionar que não somente a *homogeneidade* (critérios de escolha objetivando a seleção de documentos semelhantes); e a *pertinência* (a adequação do documento ao objetivo da análise), foram

critérios definidores dessa etapa, mas também, a *representatividade* da fonte, isto é, a autonomia da *amostra* enquanto representante de características gerais do universo que se pretende inferir. Seriam, estes, alguns dos requisitos fundamentais para validação dos resultados e seu posterior adjunto na formulação de hipóteses e inferências conforme Bardin (1977, p. 96-102).

Num segundo momento, passamos a *exploração do material*, que consiste por sua vez na leitura intensiva e sistemática das obras, tal como na escolha de *unidades de codificação* e *classificação* do material em formas de registro ou recorte. Para isso, deve-se estabelecer regras de contagem e enumeração, além da escolha das categorias de classificação, geralmente classes compostas por elementos semelhantes do ponto de vista léxico ou sintático.

As regras elaboradas para tratamento do *corpus* textual na presente pesquisa, foram:

Os artefatos contabilizados na análise serão registrados conforme as quantidades semanticamente interpretadas no corpus textual.

Qualquer atributo diferencial verificado em objetos similares (ex:faca, faca de arrasto) implicará na contabilização distinta desses elementos, mesmo que o seu sentido semântico indique unicidade.

Qualquer objeto que não esteja claramente vinculado a um personagem da narrativa, será direcionado a um “fundo geral”, chamado aqui de “cenário” ou pela sigla “CN”.

Objetos identificados como figura de linguagem não serão considerados.

O que classifica um artefato é a ação por detrás dele, a qual faz parte. Assim, um mesmo tipo de objeto pode ser classificado em diferentes categorias, desde que lhes seja empregado diferentes usos, considerando-se o contexto em que está inserido e quem o manipula (ALBUQUERQUE et al, 2017, p. 13).

Para inserir tais itens em tais categorias, é necessário antes estabelecer seus fatores de classificação. Nisso, a identidade social dos personagens através da construção dos tipos sociais pelo autor, e consequentemente da cultura material que lhe foi fixada pelo mesmo, buscou-se enquadrar em diferentes classes e grupos sociais.

Dessa forma, os personagens considerados mais próximos das características sobreditas, foram tomados enquanto referenciais, ou pelo menos, como representantes da percepção dos escritores sobre esses atores sociais. Isso possibilitou que a cultura material pudesse ser vista de forma particular em cada grupo representado na ficção.

- 1 Bélica: Quaisquer artefatos vinculados as ações de violência (ataque, defesa, caça ativa e passiva);
- 2 Religiosa: objetos de uso ou simbologia religiosa;
- 3 Indumentária, as vestimentas e acessórios atribuídos aos personagens;
- 4 Utensiliar os objetos de uso cotidiano doméstico ou do trabalho.

Por fim, chegamos no *tratamento dos resultados*, onde acontece a passagem do estado bruto dos resultados para um estado de significado e validade das informações. São feitas aqui relações estatísticas simples (ou complexas), representações gráficas e quadros comparativos, que visam subsidiar possíveis hipóteses e inferências (BARDIN, 1977, p. 96).

O método difundido por Laurence Bardin tem, então, como objetivo, evitar a generalização de ideias por meio da simples leitura, e consequentemente, enriquecer a mesma, mediante a amostragem de conteúdos e estruturas que confirmam (ou não) o que se deseja demonstrar, visando facilitar o surgimento de hipóteses provisórias e inferências sobre o conteúdo (BARDIN, 1977, p.27).

Foram feitos, além do inventário dos elementos artefatuais integrados ao enredo das literaturas, uma série de gráficos que apontam para a quantidade de itens presentes em cada categoria, assim como a sua distribuição artefatural entre personagens, classes sociais, gêneros, e no que se refere aos tipos de cada matéria prima, verificável nesses objetos. Além disso, foram elaborados também, mapas que representam o perímetro onde se concentraram as narrativas ficcionais. Esses, por sua vez possuem elementos mistos que incluem referenciais tanto de natureza literária (como as áreas de atuação do bando de Cabeleira descritos na obra de Franklin da Távora), quanto histórica e arqueológica, como as três principais rotas de vaqueiros no semiárido pernambucano

entre os séculos XVIII e XIX; e os sítios arqueológicos de habitação sertaneja identificados na mesma região por Abreu e Souza (2015).

De maneira prévia, é importante ter clara a noção de que esse tipo de abordagem semiótica não significa uma formula pronta para se alcançar as estruturas de significação que constituem o texto, pois mesmo que embasada em uma única concepção de linguagem, a maioria dos achados interpretativos se referem apenas aos contextos onde foram identificados (FERRAZ, 2004, p.47).

Trata-se de compreender que o caráter simbólico intrínseco aos vestígios de atividade humana, são de fato estruturas dotadas de signos, já que a cultura segundo Geertz, é um fenômeno essencialmente semiótico (1978, p.10). Esses signos variam conforme o momento e a circunstância em que são observados, o que torna a abordagem linear, de simplesmente relacionar o significante ao significado, inapta para a percepção de um fenômeno social em sua totalidade. Na busca de ultrapassar essa limitação, utilizam-se alguns preceitos da semiótica peirceana, entendendo que essa vertente pode apreender as relações de significado de maneira mais completa (NETTO, 2015, p.10).

Quando lemos um código verbal (nesse caso, o artefato), buscamos transformar o simbólico (a palavra) em um *ícone*, de forma que a representação situada no texto presentifique o seu objeto, isto é, o torne presente (*Idem*, 2004, p.47-49). Mas como é de se imaginar, o texto literário é um signo complexo, já que se constitui por outras dúzias de signos, que podem ainda ser divididos na tricotomia: *ícone*, *símbolo* e *índice*.

Considera-se ícone, a alusão imediata ao objeto real; refere-se a símbolo, sua associação arbitrária e convencional, entende-se por índice, os elementos que aproximam ou que indicam a presença do objeto. O modo como percebemos e nos relacionamos com os símbolos, interpretando o mundo, são chamadas *relações simbólicas*. Após a posse do presidente eleito Jair Messias Bolsonaro, a então ministra dos Direitos Humanos Damara Alves, disse: “Começou uma nova era: meninos vestem azul e meninas vestem rosa.” Demonstrando sua *relação simbólica* reacionária. Outro ponto, é que a identificação de um signo como objeto é sempre ilusória e parcial – uma *selfie* pode se apresentar enquanto a imagem de alguém em determinado tempo, porém jamais a definirá enquanto pessoa - e portanto, no que tange a expressão concreta da linguagem, os signos são icônicos, e não ideais (FERRAZ, 2004, p.47-49).

Indo um pouco além, o que se distingue por ícone pode ser ainda mais atomizado, dividindo-se em outras três categorias da semiótica peirceana, que nada mais são do que suas formas de representação. Essas representações são: Imagem, a reprodução mimética das qualidades do objeto; o diagrama, que expressa uma organização indexal (em índice) das associações ao objeto; e a metáfora, entendida com o aspecto simbólico da representação, ou ainda no paralelismo de uma coisa com a outra (PEIRCE, 1990, 64 *apud* FERRAZ, 2004, p.49).

A matéria prima da literatura é o símbolo (a palavra), porém a forma como o artista a insere no texto é dotada de certa particularidade, uma verdadeira *projeção do icônico sobre o verbal*, a qual Jakobson exprimiu em seus estudos sobre funções poéticas, como a projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 1969 *apud* FERRAZ, 2004, p.49).

Utilizarei como exemplo dessa *projeção icônica sobre o verbal* a obra abordada, a qual irei chamar figurativamente de Sítio O Cabeleira (1775-1876), em alusão a terminação arqueológica *sítio* e ao período estabelecido entre o contexto da narrativa e a publicação do romance, entendendo suas páginas como os meus *níveis artificiais*, as quais irei escavar mais à diante. Pois bem:

Em determinado momento cronológico do sítio, o indivíduo/personagem Joaquim Gomes, dá a seu filho José Gomes (que na circunstância tinha 9 anos) uma arma branca. Nota-se que a forma como Franklin da Távora aborda esse objeto, se encaixa na definição exposta acima, de *projeção icônica sobre o verbal*:

[...] Joaquim fez de uma folha de facão velho um punhalzinho e, chamando o filho, entregou-lhe a nova arma, mediante este discurso: — Sabes para que fim te dou este ferro, José? [...] Toma o ferro.

Vendo isso, Joana, mãe do garoto, diz:

[...] os homens bons não trazem consigo armas. Dá-me o punhal.” (TÁVORA, 1876, p.24).

Os grifos acima (folha de facão, punhalzinho, ferro, arma e punhal) remetem ambos a um mesmo objeto, porém expresso de formas léxicas diferentes. Essa relação de proximidade e distância entre os materiais linguísticos usados na representação do ícone *punhalzinho* e dos índices *ferro*, *arma* e *punhal*, pode ser entendido aqui como exemplo do caráter paradigmático do que Geckeler (1976) se refere por *campo lexical*, o

qual se utiliza de Saussure para conceituá-lo: “No interior da mesma língua, todas as palavras que expressam ideias similares são mutuamente limitadas: sinônimos como *temor* e *receio*, têm seu próprio valor apenas por sua oposição: se o *receio* não existisse, todos seu conteúdo iria para os concorrentes (GECKELER, 1976, p.104 *apud* LEONEL, 2000, 287).

Ou seja, os índices *temor* e *receio*, ou retomando o exemplo anterior, *ferro*, *arma* e *punhal*, podem ser entendidos como *oposições funcionais* de significação, analisáveis em seus *traços distintos* (como se cada qualidade específica do conteúdo das palavras se unissem enquanto propriedade dos ícones que se pretende representar). O presente dado a José Gomes pelo seu pai Joaquim, é dessa forma convencionalmente interpretado aqui como: um objeto de *ferro*/ de função equivalente a uma *arma*/ um *punhal* pequeno/ um *punhalzinho*. Essa distinção se faz importante, tanto por justificar a regra II do tratamento do *corpus* de pesquisa, quanto como um elemento importante na interpretação arqueológica, pois como aponta Mary Beaudry:

Os símbolos são signos usados em um processo semiótico e comunicativo. Os objetos freqüentemente funcionam como símbolos e tem sido abordados semioticamente por acadêmicos (Krampen, 1979, *apud*, BEAUDRY, 2007, p. 78).

Tendo em mente que os personagens das obras abordadas constituem a representação dos tipos sociais (cangaceiro, jagunço, sertanejo, fazendeiro, miliciano, homem, mulher, criança, negro, indígena, branco, etc), os objetos referentes a esses atuam como símbolos-artefatos, conferindo aos seus portadores qualidades culturais particulares, pois os itens materiais são a parte visível da cultura, um conjunto particular de juízos e valores que facilitam a classificação de pessoas e eventos” (DOUGLAS E ISHERWOOD, 1970, p .66-7, *apud* BEAUDRY, 2007), possibilitando assim identificar como os autores Carlos D. Fernandes e Franklin da Távora constroem essas representações materiais. Desse modo, tendo esclarecido o funcionamento teórico e prático da pesquisa, passemos aos resultados da análise, que é composta por uma série de gráficos, planilhas e tabelas (informações quantitativas), além de algumas breves considerações à respeito dessas (informações qualitativas), que iram subsidiar de maneira instrumental a construção do capítulo final da presente monografia.

#### 4. DISCUSSÕES E RESULTADOS

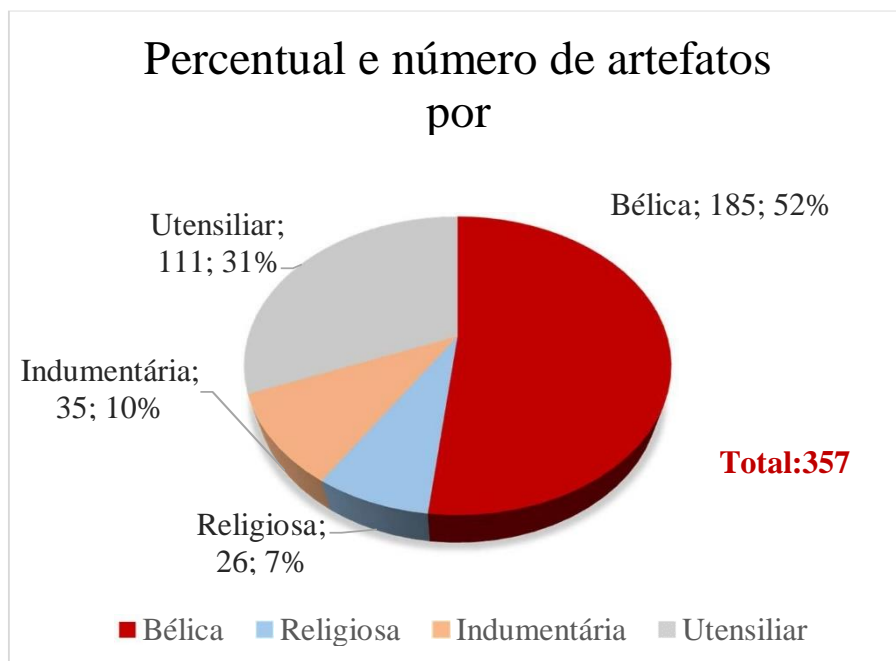
A triagem da cultura material nas obras analisadas conferiu um total de 639 itens, sendo desses, 357 pertencentes ao primeiro romance, e 282 referentes ao segundo. Dada a necessidade operacional desse conteúdo bruto, optou-se pela construção de gráficos e tabelas para auxílio das discussões. As tabelas onde encontram-se inventariadas toda cultura material triada, bem como os gráficos quantitativos de cada item por categoria, podem ser verificadas nos anexos da pesquisa. Já os gráficos que indicam o percentual de itens por categoria; a relação da matéria prima por “tipos” de artefatos; a distribuição dos artefatos por gênero ou cenário; além do percentual de cada categoria por personagem, serão apresentados abaixo.

- **O Cabeleira (1876)**

No gráfico abaixo temos a relação proporcional da totalidade de artefatos indicando considerável diferença entre a categoria bélica e às demais. Essa categoria está representada por 52% da cultura material do livro, em relação à 31% de itens utensiliares, 10% indumentários e 7% religiosos.

Gráfico I. Cultura Material total em *O Cabeleira* (1876)





Partindo de uma comparação entre o protagonista e o seu bando, o cangaço aparece representado na categoria bélica com 63,2% dos itens, dos quais 41,6% remetem à Cabeleira; os itens utensiliares do bando equivalem à 26,1%, dos quais Cabeleira está vinculado à 17,1%; a indumentária do cangaço é responsável por 34,6% dos artefatos, sendo 26,9% associada ao Cabeleira; A categoria religiosa vincula-se ao cangaço somente através de Cabeleira, responsável por 11,5% desses objetos.

Indo para subdivisões da categoria bélica, as armas brancas aparecem com percentual de 42,1%; armas de fogo, 17,8%; armas de choque, 7,5%; armadilhas, 7%; armas de projeção, 1%; e não identificadas, 20%. O cangaço se vale de todos os tipos representados, enquanto a milícia vincula-se somente ao uso de armas brancas e o sertanejo ou jagunço, à armas brancas, de fogo e de choque.

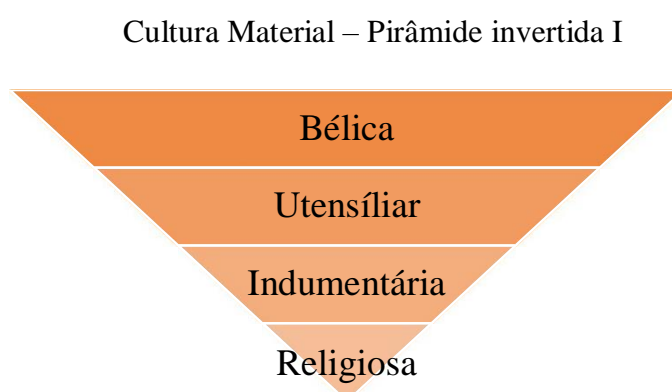
A categoria religiosa, pouco representativa no romance, menciona basicamente 3 tipos de objetos ou estruturas religiosas: terço do rosário, 46%; cruz de pau, 34,6%; e o oratório, com 15,3%. Um outro elemento, é o castiçal de prata, associado ao personagem histórico D. Tomás, porém, como será mostrado mais a frente, esse é um caso particular.

Já a categoria utensiliar com pouco mais de um terço dos artefatos, apresenta-se bastante plural, por ordem de maior frequência: mobílias e baixelas (40,3%);

ferramentas e itens de trabalho (28,8); transportes (7,6%) e instrumentos musicais (7,6%).

Com relação ao cenário, o fundo material do romance, temos a proporção de artefatos disposta da seguinte forma: Bélicos (17,8%); Religiosos (46,1%); Indumentários (34,6) e utensiliares (59,4%).

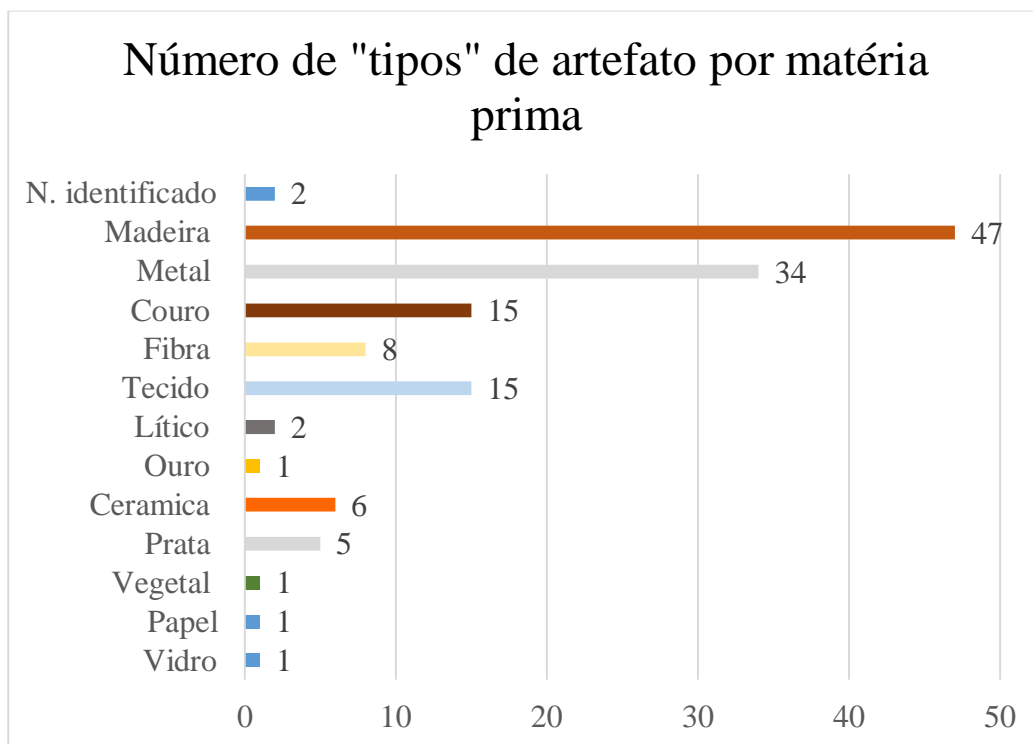
Conforme as informações apresentadas, podemos estabelecer uma relação de hierarquia entre as categorias de triagem da cultura material em *O Cabeleira*:



As matérias primas identificadas no gráfico II demonstram o grande número de artefatos trabalhados em madeira e metal, contrastando a chamada civilização do couro de Capistrano de Abreu (NEVES, 2012), fortemente engendrada pela economia agropecuarista no período. O emprego do couro aparece ao lado do tecido, como terceiro elemento mais presente notadamente para o âmbito das indumentárias.

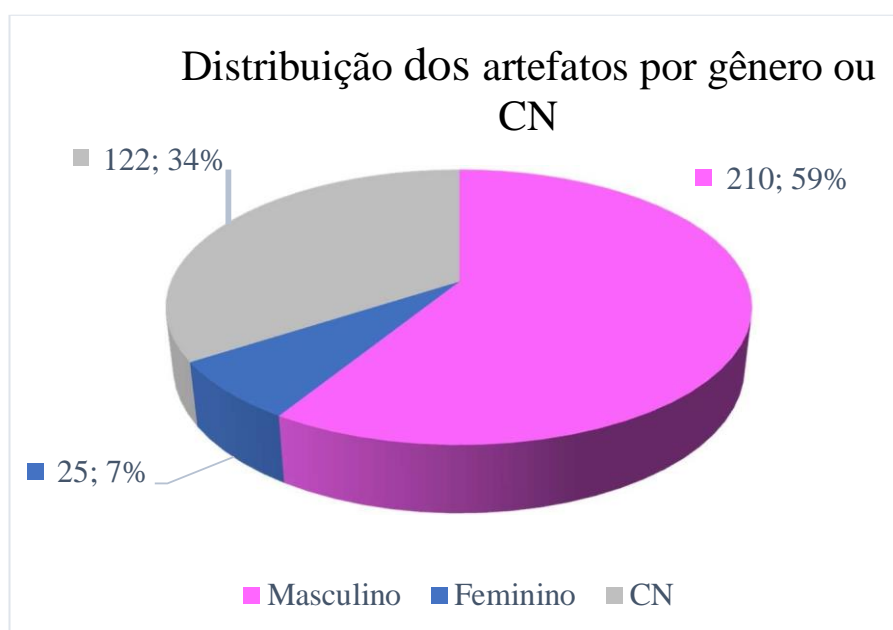
A aparição de metais de alto valor como ouro e prata possuem, apesar do baixo número de peças, uma relação quase restrita à figura do Marchante. Chama atenção a baixa quantidade de peças cerâmicas que é inclusive menor ao número de peças de fibra vegetal.

Gráfico II



Na distribuição dos artefatos, o gênero masculino possui uma representação hegemônica (59%), sendo responsável por uma cultura material quase nove vezes maior em relação ao gênero feminino (7%). Já o cenário apresenta um percentual representativo de 34%.

Gráfico III



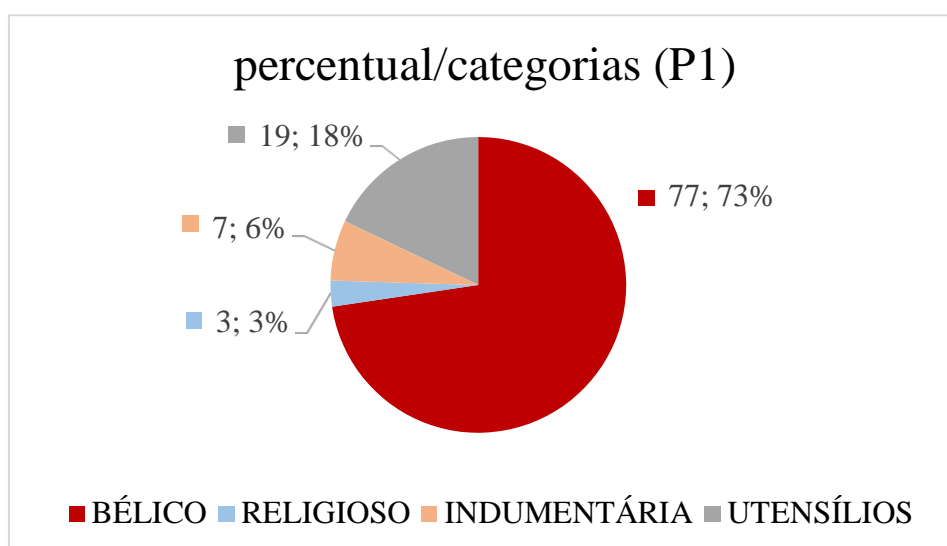
Na categoria bélica temos uma proporção de 79% dos artefatos vinculados ao gênero masculino; 3,2% ao feminino; e 17,8% para o cenário. Já no âmbito religioso o percentual é de 46,1% dos itens para o cenário; 34,6% para o gênero feminino; e 19,3% para o masculino. Nas indumentárias, 65,8% para o gênero masculino; 8,5% para o gênero feminino; e 25,7% para o cenário. No que se refere aos utensílios, o cenário aparece com 59,4% dos itens, o gênero masculino com 36,1% e o feminino com 4,5%. Nota-se que a quantidade de itens associados ao gênero feminino é superior apenas na categoria religiosa.

### P1 – Cabeleira.

Tipo social: Cangaceiro. José Gomes –o Cabeleira - é o protagonista do Romance Histórico abordado. O mancebo teve uma infância dividida entre as influencias benévolas e religiosas da sua mãe, Joana, e a má conduta do pai, Joaquim Gomes, o qual carregava na cacunda uma série de crimes hediondos. Tudo teria mudado para o personagem quando ainda criança, Joaquim o separou da sua mãe, arrastando-o para uma vida marcada pela violência do banditismo.

Raça: Mestiço

Gráfico. VIII



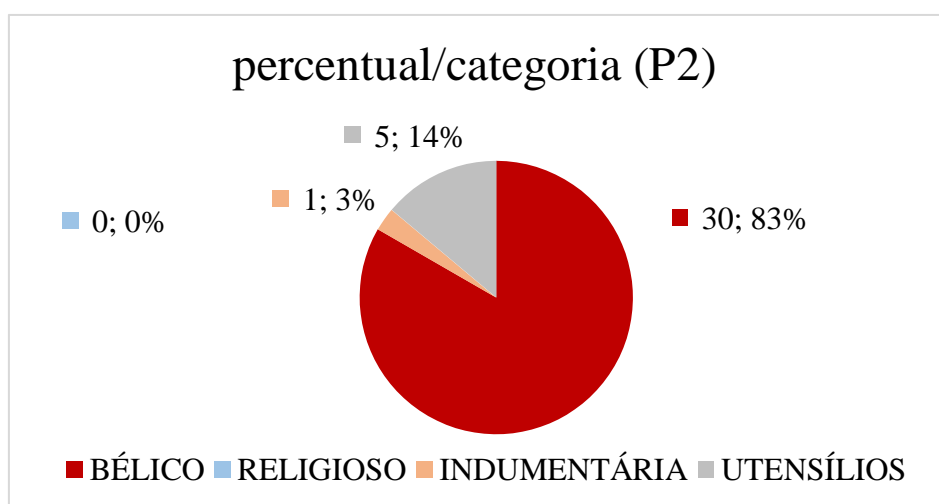
O padrão do cangaceiro em Távora é expresso essencialmente pela presença de parnaíbas, facas, bacamartes e pistolas; além do chapéu de couro e de alguns itens utensiliares. No entanto, cabeleira apresenta ainda 3 menções à itens religiosos.

## P2 - Joaquim Gomes:

Tipo social: Cangaceiro. Joaquim era um sujeito descrito pela prática dos mais violentos crimes, “feroz por natureza e sanguinário por longo hábito ... obcecado desde a mais tenra idade na prática das torpezas e dos crimes.”. Dentro do bando Joaquim assemelha-se à figura do líder, temido pela sua ignorância e violência desembastada.

Raça: Mestiço

Gráfico. IX



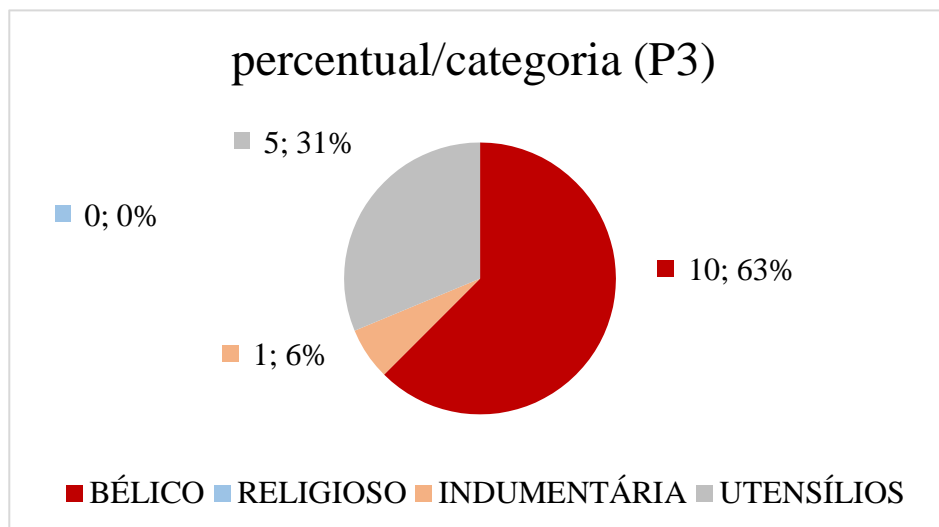
O padrão do cangaceiro em Távora é expresso essencialmente pela presença de parnaíbas, facas, bacamartes e pistolas; além do chapéu de couro e de alguns itens utensiliares.

## P3 - Teodósio:

Tipo social: Cangaceiro. Era companheiro de Joaquim e de Cabeleira nas ações criminosas. Dotado da esperteza, era um dos *cabeças* do bando, atuando como bandido e informante. Este personagem sugere a falta de valores como honra e a própria trapaça entre os bandidos, visto que durante a história Teodósio trapaceia os próprios companheiros ao surrupiar o dinheiro que havia sido roubado pelo grupo.

Raça: Cabocla

Gráfico. X



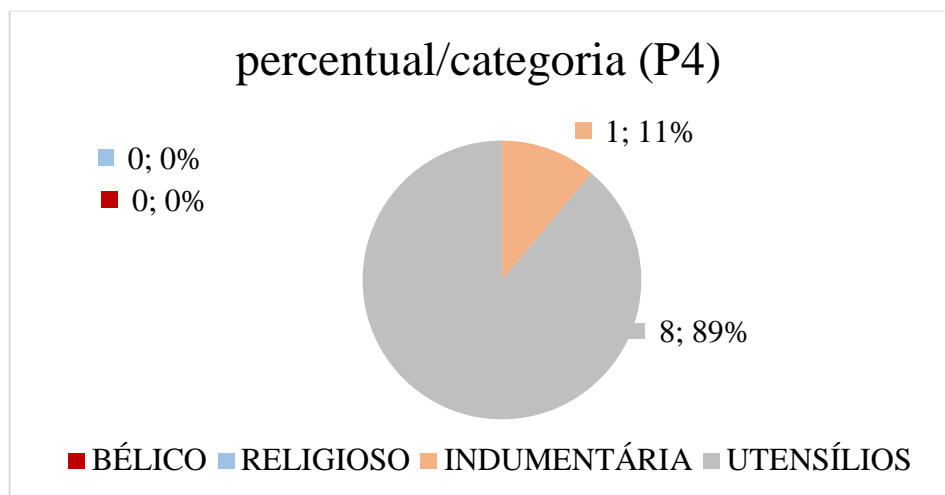
O padrão do cangaceiro em Távora é expresso essencialmente pela presença de parnaíbas, facas, bacamartes e pistolas; além do chapéu de couro e de alguns itens utensiliários.

#### P4 - Timóteo

Tipo social: Colono; Comerciante; Taverneiro. Timóteo era o proprietário da taverna dos Afogados, local as margens do Rio Capibaribe onde os bandidos costumavam se esconder sobre a tutela do taverneiro, que além de conhecer José Gomes desde que este era adolescente, comprava dos bandidos os objetos de seus furtos. Era ex-marido de Chica, mulher que o Cabeleira matou espancada com um raiz de gameleira, primeiro assassinato atribuído ao protagonista da história.

Raça: Branco

Gráfico. XI



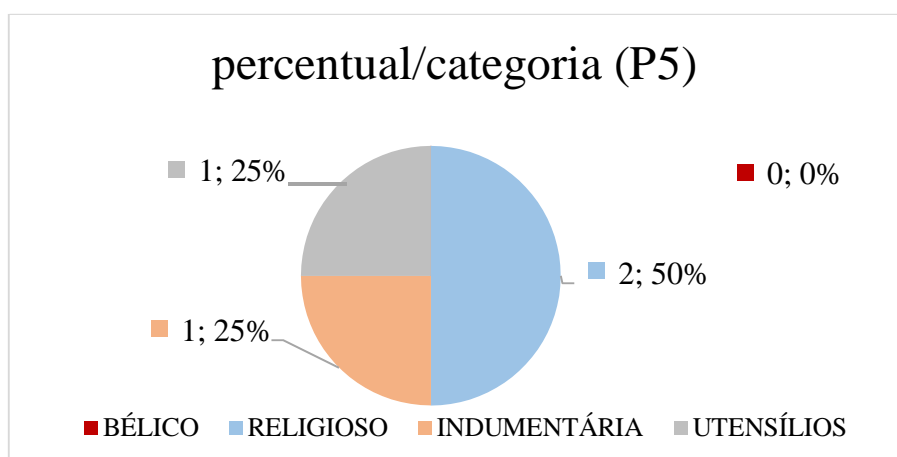
Timóteo apresenta essencialmente itens utensiliários (89%); além de uma breve menção ao seu indumentário (11%).

### P5 - Joana

Tipo social. Mulher; Pobre. Joana era a mãe infeliz de José Gomes, e durante a infância deste, tentou inutilmente livrá-lo do mal caminho, até ser separada do garoto por medida de Joaquim, seu marido. “Joana, exemplo vivo e edificante pela ternura, pela bondade, pelo espírito de religião que a caracterizava” (TÁVORA, 1876, p.20).

Raça: Mestiça.

Gráfico. XII



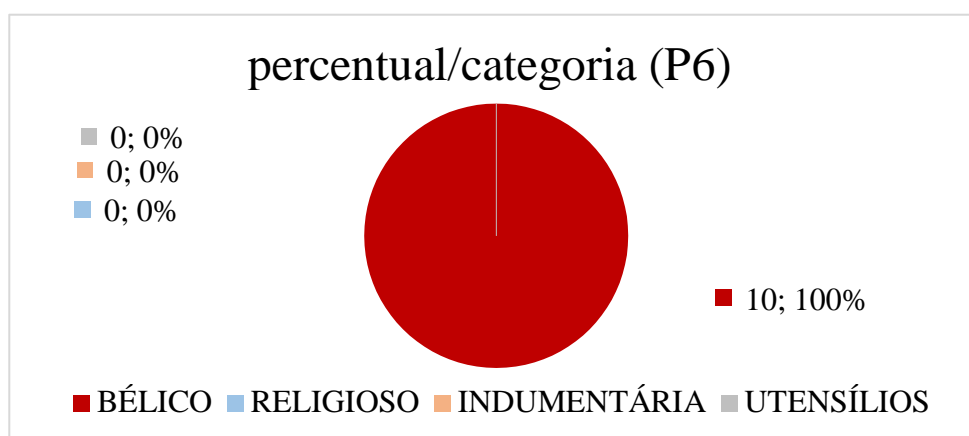
Joana apresenta uma cultura material pouco expressiva.

### P6 – Gabriel

Tipo social: Lavrador; Coitero; Jagunço. Gabriel é um sujeito que por medo de ser maltratado por Cabeleira e seu pai, decide ajudá-los avisando que as milícias estavam indo a região para apreendê-los. No tempo em que os bandidos estavam a fugir, Gabriel e Cabeleira tem um duro combate de facas. Gabriel que não queria ter o cavalo roubado pelo mancebo, por ser o animal seu único bem e considerar injustiça que lhe roubassem logo após ter lhes ajudado, lutou então com cabeleira até que Joaquim aparecesse e o matasse com uma arma de fogo.

Raça: Negro

Gráfico. XIII



Gabriel apresenta cultura material pouco expressiva e composta somente por armas brancas.

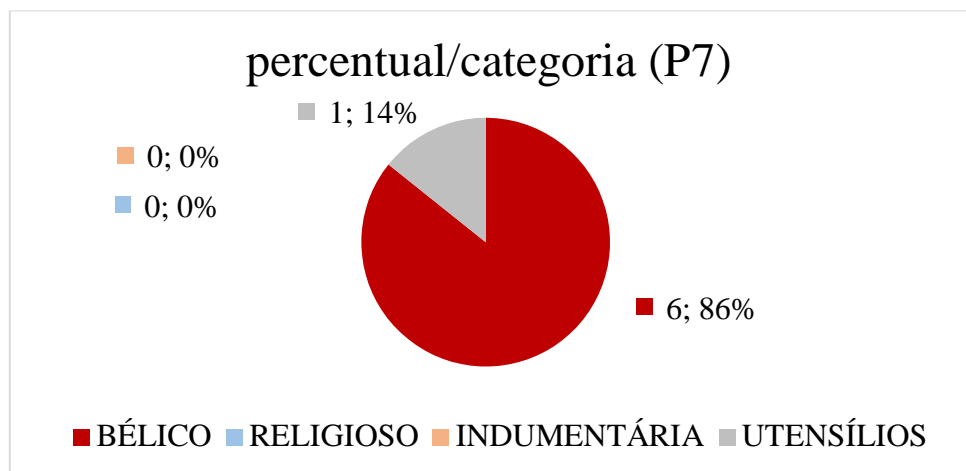
### P7 – Florinda

Tipo social: Viúva; Lavradora. Florinda era descrita como “a mulher mais forte de toda aquela ribeira.” Era boa nas atividades domésticas, assim como de ótima aptidão para as tarefas do campo e da roça. Tentando salvar Luísa das mãos de José, que queria deflorá-la, lutou inutilmente contra o malfeitor, o qual com um único golpe de coronha a matou.

Raça: Curiboca.



Gráfico. XIV



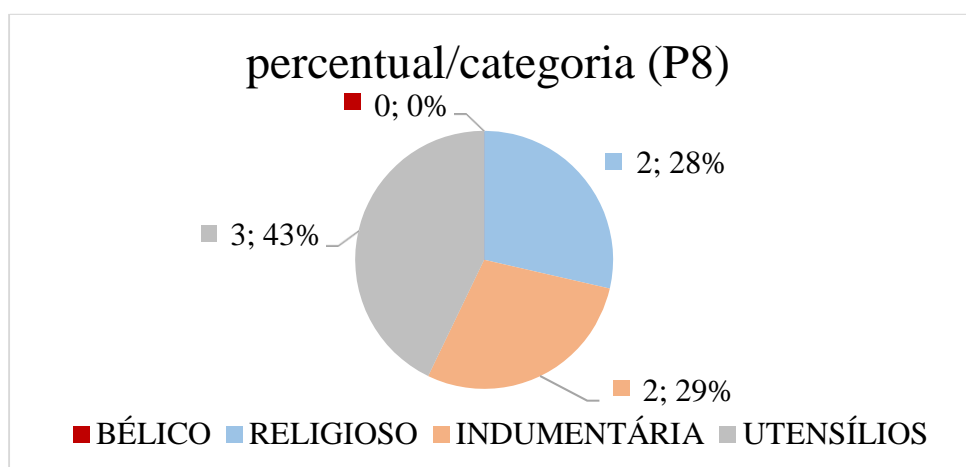
Florinda é a única mulher que aparece vinculada a cultura material bélica.

### P8 – Luísa

Tipo Social: Órfã; Adotada; Religiosa. Luísa foi a dona do coração de Cabeleira. Ela o conhecia desde pequeno, e os dois haviam se prometido em casamento antes de Joaquim desprover o menino da tutela da mãe. Porém se encontram quando mais velhos.

Raça: Branca

Gráfico. XV



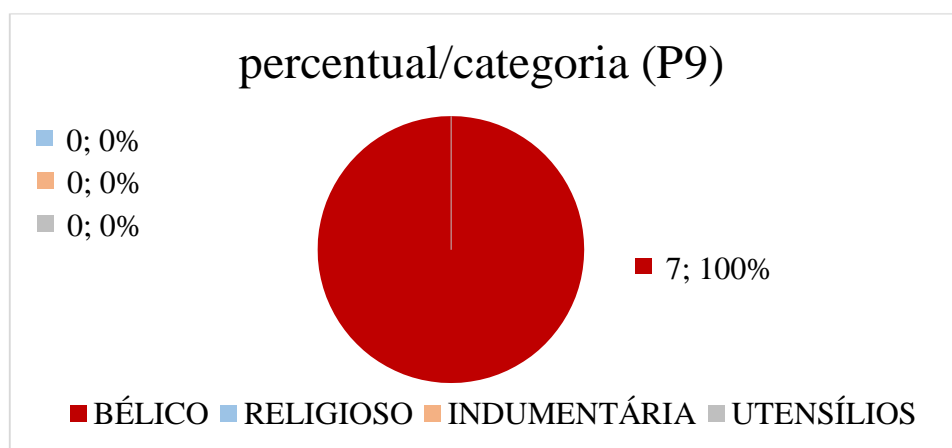
Luísa apresenta uma cultura material pouco expressiva, composta por 3 itens utensiliares; e 2 itens indumentários e religiosos.

### P9 – Liberato

Tipo social: Lavrador; Proprietário de engenhoca; Jagunço. Liberato era o dono de uma *engenhoca* e irmão do injustiçado Gabriel. Durante emboscada organizada pelos bandidos, Liberato liderava uma campanha contra o bando que se escondia em sua propriedade. Foi um conflito sangüinário entre ele e Cabeleira, até surgir Joaquim de forma repentina e o matar com golpes de faca e facão.

Raça: Negro

Gráfico. XVI



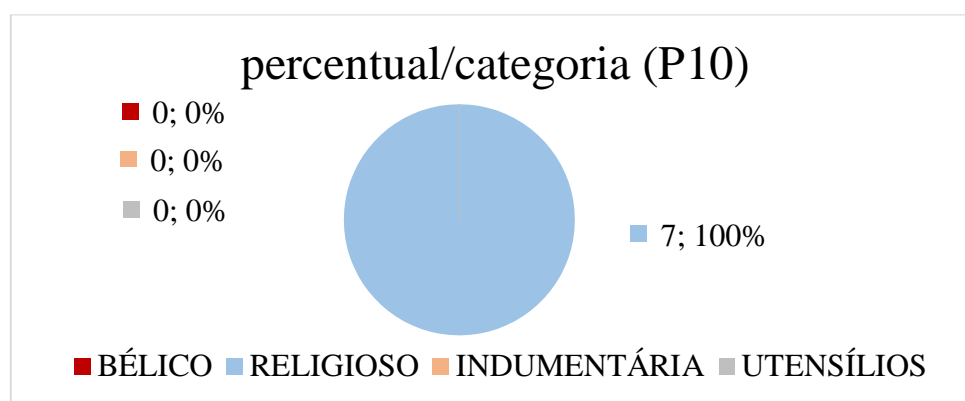
Liberato apesar de ser um personagem mais abastado, possui somente itens bélicos.

### P10 – Rosalina

Tipo social: Dona de fazenda, Religiosa. Era a esposa de Liberato. A tônica desta situação, assim como na maioria dos personagens, na forma perversa de como morreu. Preferindo rezar em seu santuário junto as enteadas do que sair para fora da casa, onde estavam os malfeitores. Morreram queimadas sob a ordem de Joaquim ao seus, de incendiar a casa com *fachos*.

Raça: Negra

Gráfico. XVII



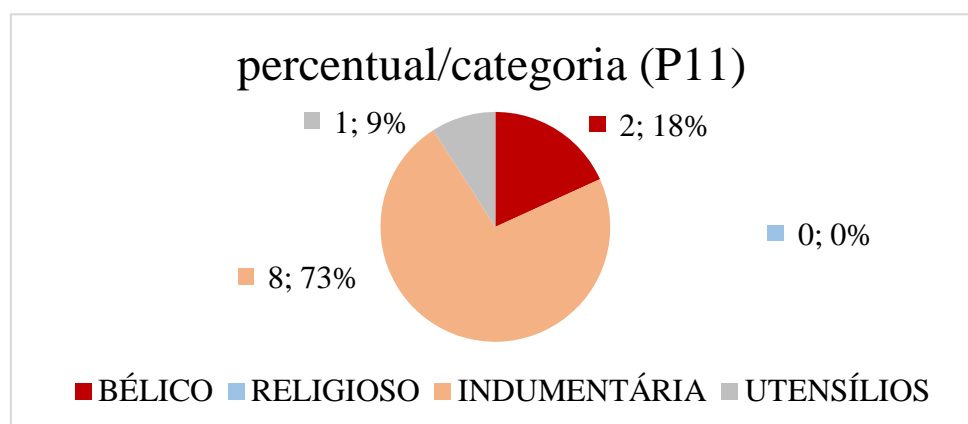
Rosalina diferencia-se das demais personagens por ter os itens religiosos de maior relevância econômica (Oratório e santuário).

### P11 – Marchante

Tipo social: Marchante; Vaqueiro; Nobre. Marchante é um personagem póstumo. Cabeleira que o matara durante um dos seus roubos, acampava no local do crime, quando acometido por tamanha fome que lhe provocava alucinações, avistou o marchante o fitando enquanto segurava nas mãos um chicote. É interessante observar que a figura do marchante é descrita por uma visão de nobreza, sendo fixados sobre o personagem, os mais requintados objetos.

Etnia: Branco

Gráfico. XVIII



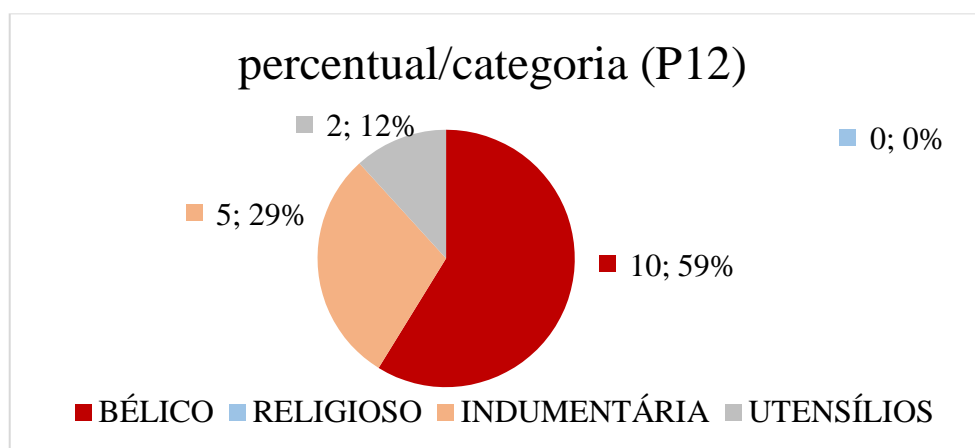
O marchante é uma figura de imponente e distinção social. Isso pode ser percebido na riqueza indumentária do personagem, assim como na presença de objetos em ouro e prata (botões, esporas, anéis e punhal).

### P12 – Valentim

Tipo social: Miliciano; Espadachim. Valentim foi um miliciano responsável pela prisão do taverneiro Timóteo e dos bandidos Joaquim e Teodósio.

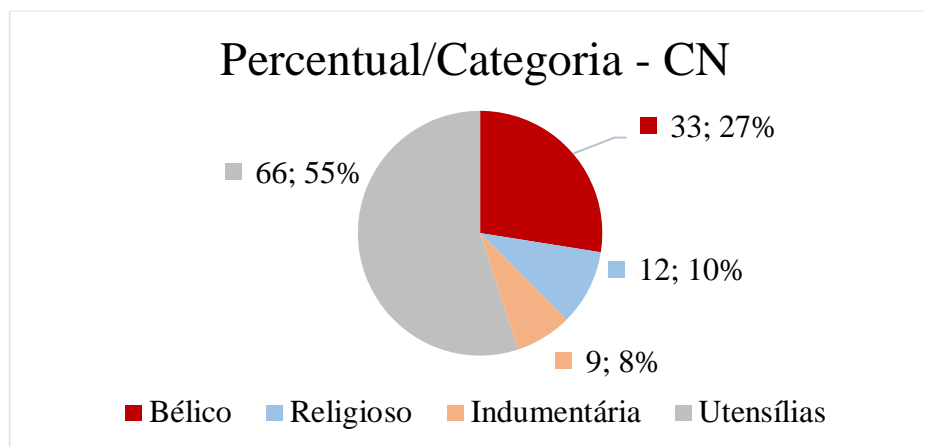
Raça: Negro

Gráfico. XIX



O miliciano apresenta uma cultura material composta em maior número por itens bélicos (somente armas brancas), seguida pelas categorias indumentária e utensiliar.

Gráfico. XX

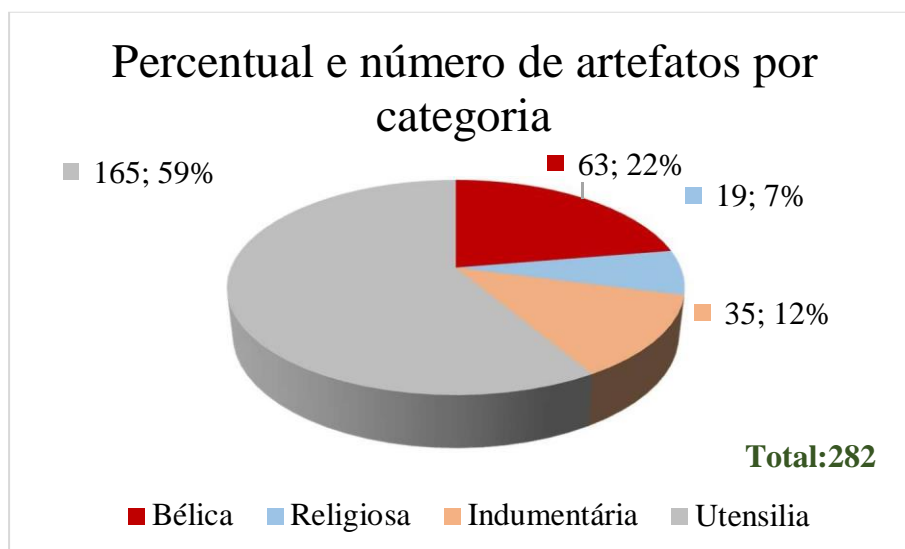


O cenário em *O Cabeleira* apresenta diferentemente do aspecto geral da obra, uma cultura material mais utensiliar do que bélica.

- ***Os Cangaceiros: Romance de costumes sertanejos (1914)***

O gráfico abaixo aponta a predominância de artefatos utensiliares em relação às categorias bélica, indumentária e religiosa. O percentual de objetos associados às quatro classes operacionalizadas na pesquisa, apontam um total de 59% para itens utensiliares; seguido de 22% bélicos; 12% indumentários e 7% religioso. O cangaço de Antônio Silvino detém desses totais: 25,3% dos itens bélicos; 11,4% dos indumentários; 9% dos objetos utensiliares e nenhuma menção ao aspecto religioso.

Gráfico. XXI



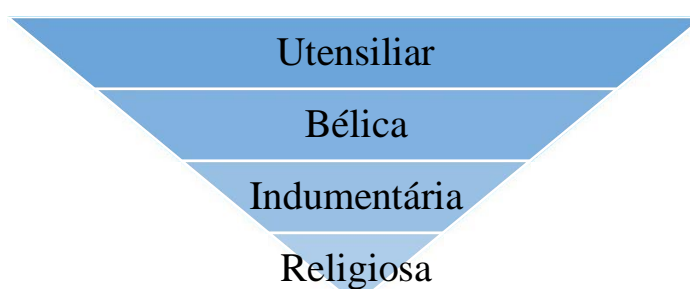
As subdivisões da categoria armamentista, indicam um percentual de tipos (do maior para o menor): 46,1% relacionado à armas de fogo; 38,4% à armas brancas; 7,6% à armas de choque; e 3,8% à armas de projeção. O cangaço se vale apenas das armas brancas e de fogo, enquanto os soldados, além desses, vincula-se às armas de choque. Já o sertanejo é representado por todos os tipos.

Do lado religioso, Estruturas representam 37,1%; Mobiliário 25%; imagens sacras 18,7%; e objetos móveis 18,7%.

Os itens utensiliares fazem parte de conjuntos com distintas funções, que vão desde ferramentas de trabalho (35,3%); mobília e baixelas (25,8%); jogos de cartas (3,4%); acessórios (3,4%); documentos (3,4%); e instrumentos musicais (2,5%).

Com relação ao cenário, o fundo material do romance, temos a proporção de artefatos disposta da seguinte forma: Bélicos (66,6%); Religiosos (77,8%); Indumentários (37,1%) e utensiliares (64,4%).

#### Cultura Material – Pirâmide invertida II

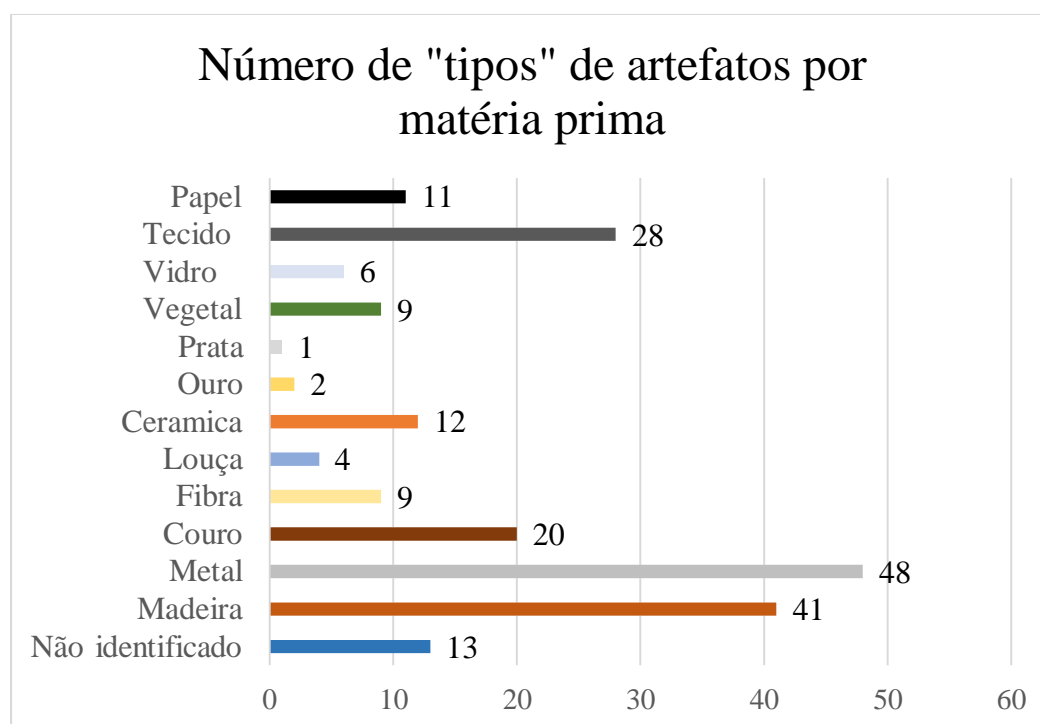


Em relação as matérias primas mais consumidas, os artefatos triados constituem-se principalmente de metal (48 tipos) e a madeira (41 tipos) sendo os materiais mais presentes; seguidos do tecido (28) e do couro (20); A cerâmica (12), o papel (11), a fibra (9) e o vegetal (9), que apresentam uma menor frequência em relação aos tipos anteriores.

Já os materiais de baixo consumo, são notadamente o vegetal (9 tipos); o vidro (6 tipos) e a louça (4 tipos); além dos metais nobres ouro (2 tipos) e prata (1 tipo). Havendo ainda 13 tipos não passíveis de distinção concreta.

A matéria prima representada no gráfico abaixo, indica o predomínio de materiais como metal (48 tipos) e madeira (41 tipos); seguidos do tecido com 28 e do couro com 20. A cerâmica com 12 e o papel com 11 também são matérias frequentes. Os que aparecem em menor quantidade são: a fibra e o vegetal (9); vidro (6); louça (4); ouro (2) e prata (1).

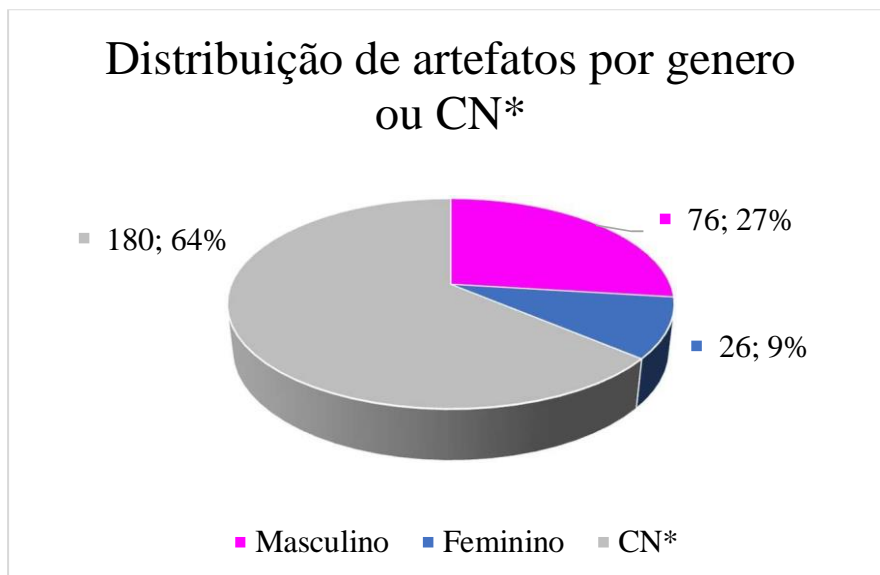
Gráfico. XXII



No que tange a distribuição dos artefatos por gênero ou cenário, nota-se que a cultura material no livro em questão possui uma vinculação com o gênero masculino (27%) no mínimo três vezes maior em relação à quantidade de itens aludidos à

personagens do gênero feminino (9%). Todavia a maioria das menções à artefatos não possuem uma ligação ao gênero de forma evidente.

Gráfico. XXIII



Na categoria bélica temos uma proporção de 66,6% de artefatos associados ao cenário; 30,3% para o gênero masculino; e 3,1% ao feminino. Já no âmbito religioso, temos um total de 77,8% de itens para o cenário; 22,2% para o gênero feminino; e 0% para o masculino. Nas indumentárias, 37,1% para o cenário; 31,4% para o gênero feminino; e 11,4% para o masculino. Por fim, na classificação utensiliar, o cenário aparece com 65,4% dos itens, o gênero masculino com 27,9% e o feminino com 6,66%. Observa-se então que apesar da diferença três vezes menor no número de artefatos associados ao gênero feminino, o gênero masculino demonstra-se predominante somente nos itens bélicos e utensílios.

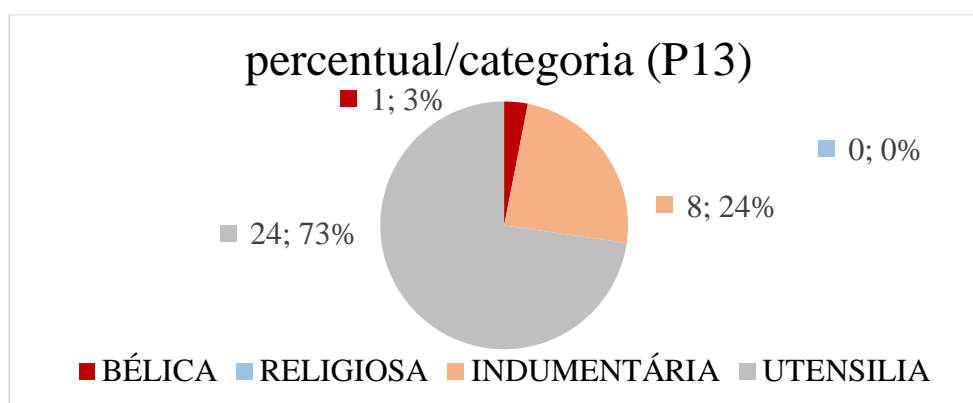
### **P13. Zuza / Pedro Rufino Batista**

Tipo social: Fazendeiro – Vaqueiro – Lavrador. Pai de Minervino, que ao perder sua propriedade para a justiça, resolveu contrapô-la. O que originou o boato na cidade de Floresta-PE de que “o velho fazendeiro havia resistido a justiça com um bando de cem homens”. Querendo coibi-lo, a justiça enviou soldados para mata-lo.

Raça: Não especificada



Gráfico XXIV



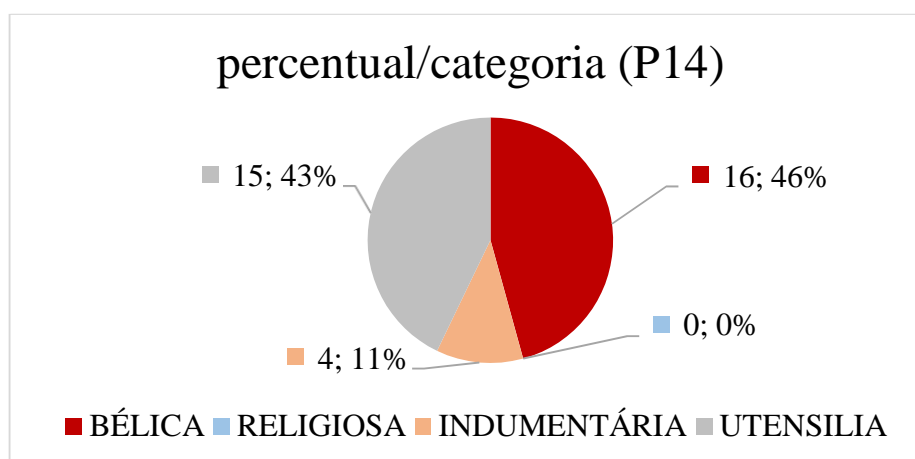
A figura do sertanejo, vaqueiro, e lavrador nesse personagem, apesar da hegemonia de itens associados as atividades de trabalho no campo, não se dissocia da representação bélica. Isso indica uma aproximação com figura do cangaceiro na obra, que será motivado por um sentimento de injustiça. Seus itens identitários podem ser considerados: o bacamarte, o chapelão ou chapéu, cachimbo de barro, e todo complexo aparato de montaria associado a ele.

#### P14. Minervino / Antônio Silvino

Tipo social: Vaqueiro; Lavrador; “Justiceiro”; Caçador; Cangaceiro. Protagonista da história, o vaqueiro entra para o cangaço após a injustiça cometida contra sua família, passando a roubar não para si, mas para os necessitados e o seu bando.

Raça: Não especificada

Gráfico XXV



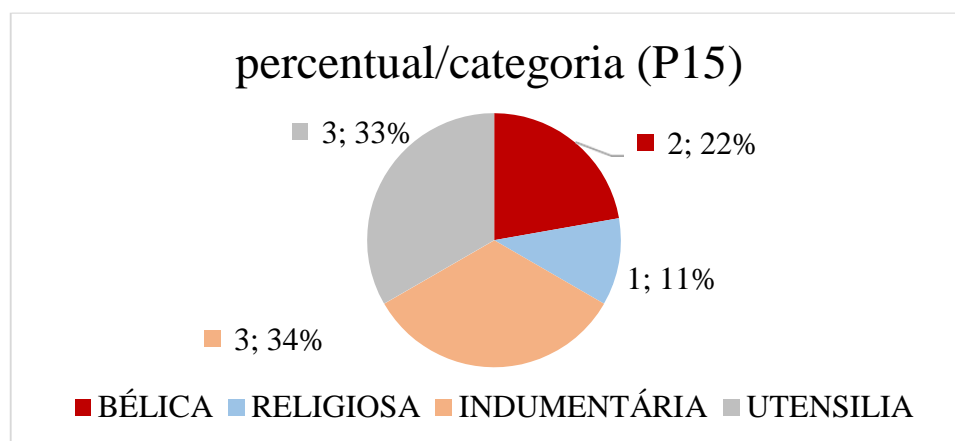
A quase igualdade observada entre as categorias utensiliar (43%) e bélica (46%), reforçam a proximidade da figura do sertanejo com a do cangaceiro. A indumentária de Minervino reforça o seu status de homem influente na região, no que se refere aos itens (anéis de ouro, esporas de prata).

#### P15. D. Catarina

Tipo social: Lavradora; Cozinheira; Sertaneja. Mãe de Minervino, fugiu de São José do Belmonte-PE após o assassinato do seu marido, junto com o filho e um vaqueiro, que os guiou até o refúgio na fazenda do Tio de Minervino, Ildefonso Alves.

Raça: Não especificada

Gráfico XXVI



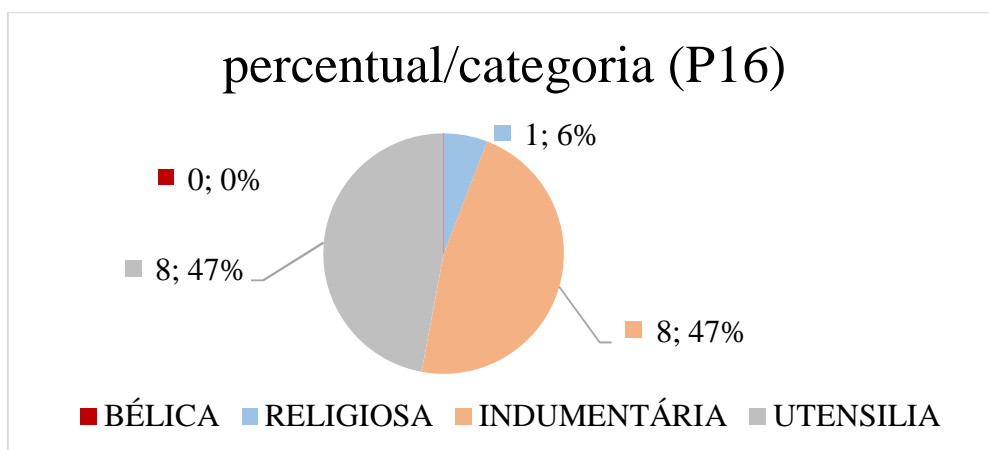
O papel da mulher expresso pela personagem reflete principalmente as atividades do lar, principalmente em relação ao espaço da cozinha (mesa, fogão). Já a presença de itens bélicos nessa personagem aparece de forma repentina e romantizada durante o combate que trava com um soldado, indicando a representação da valentia sertaneja não somente no gênero masculino mas também no feminino. Sua indumentária indica os populares tecidos de chita. Esse tipo de tecido composto de retalhos, aponta um possível símbolo da regionalidade usado por Carlos Dias, e que expressa também o uso e a reapropriação de tecidos (BARBEIRO, 2015, p. 2).

### P16. Nazinha Pombo

Tipo social: Orfã; Costureira; Amante. Esposa de Minervino que mata a si e ao filho após a família do marido descobrir de que o filho não era dele.

Raça: Não especificada

Gráfico XXVII



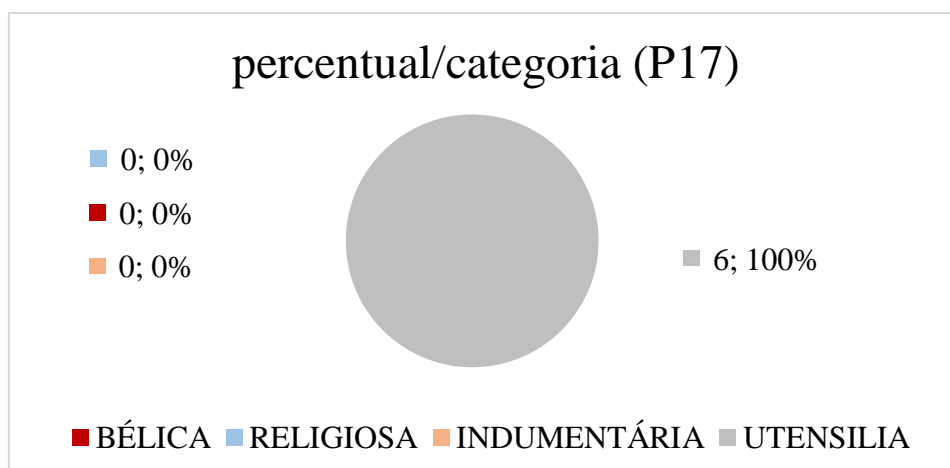
A descrição mais voltada a questão indumentária (47%) e a utensiliar (47%), indica não somente o possível ofício da personagem (costureira), como também a sensualidade atrelada a personagem esposa de Minervino, que na trama vai ser representada também como amante de Trajano Bento.

### P17. Trajano Bento

Tipo social: Fazendeiro; Trapaceiro; Apostador; Sertanejo. Senhor com fama de trapaceiro, após ter tido um caso extra conjugal com a afilhada Nazinha Pombo, foi responsável pelo casamento dela com Minervino, fazendo com que eles se casem de forma imoral perante a fé cristã.

Raça: Não especificada

Gráfico XXVIII



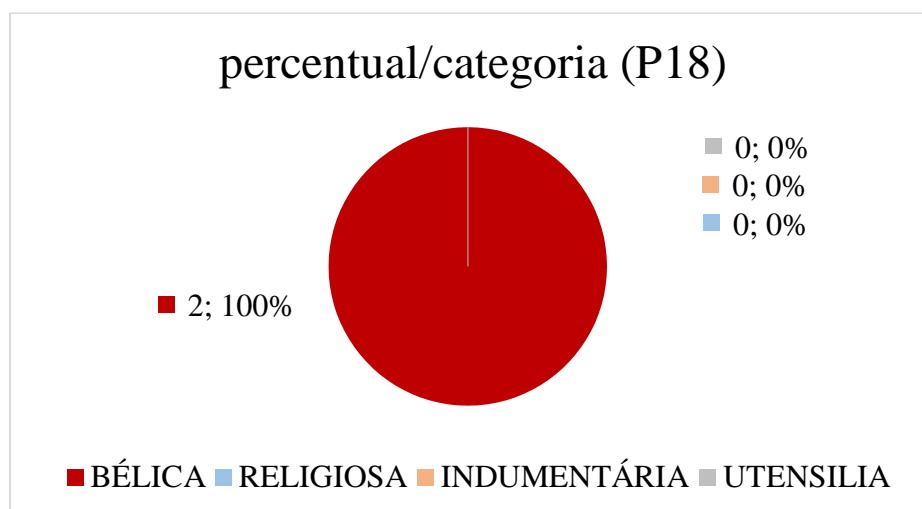
Esse personagem está associado materialmente ao jogo de cartas.

#### P18. Ildefonso Alves - Ayres

Tipo social: Coronel; Cangaceiro; Dono de terras. É o tio de Minervino, que habitava em Campo Grande-PB e que após a morte de Zuza, refugia o sobrinho e a irmã em sua fazenda em Ingá-PB. Era homem de influência onde morava, defendendo de todas as formas os próprios interesses.

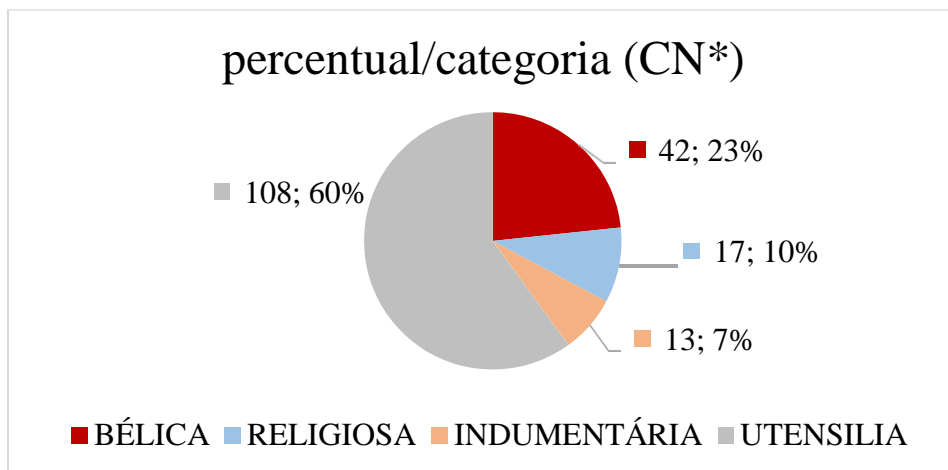
Etnia: Não especificada

Gráfico XXIX



Sendo esse personagem um tipo de coronel, como posses na cidade e no interior, e ainda um cangaceiro, os artefatos essencialmente bélicos podem representar a forma violenta como esse buscava satisfazer seus interesses pessoais através do uso da força.

Gráfico XXX



O cenário apresenta-se como um fundo material majoritariamente utensiliário (60%), seguido de 23% de itens bélicos; 10 % religiosos e 7% indumentários.

## 5. INTERPRETANDO

- *O cabeleira (1876)*

Observar a obra de Franklin da Távora como reflexo do seu momento de publicação seria cair em anacronismo, visto que a narrativa como já mencionada consistia de informações históricas sobre o período de Cabeleira e seu bando (SIQUEIRA, 2007). Nesse sentido, a interpretação prezarão por associações à temporalidade do enredo.

A representação da cultura material no romance é majoritariamente bélica, com 52% dos itens em relação à 31% utensiliário; 10% indumentária e 7% religiosa. Segundo o método da análise de conteúdo de Bardin (1977), é importante relacionar, quando

possível, elementos da análise aos respectivos conceitos presentes no corpus textual. Temos um enunciado de interlocução onde a personagem Joana, diz: “*As armas só servem para excitar à prática de crimes; os homens bons não trazem consigo armas*” (TÁVORA, 1876, p.24). Utilizando como referência a frase acima, em relação à predominância de armas, pode-se deduzir que o livro representa principalmente personagens “maus”. A presença acentuada de itens belicosos é um reflexo da predominância da violência no banditismo ficcional de Távora, que o põe como elemento definidor da identidade do bando de Cabeleira.

Nota-se primeiro, o prevalecente número de armas brancas em relação às armas de fogo, projeção e choque, o que sugere a grande relevância dessas ferramentas/armas no cotidiano cangaceiro e sertanejo, seja de forma simbólica ou material. As facas eram objetos muito constantes na vida do sertanejo, servindo tanto como alternativa de defesa pessoal, quanto para atividades comuns, como no corte de alimentos, na extração de um dente, no picar do fumo e no emparelhar a palha de milho para bolar o cigarro, para tirar espinho, estrepe, etc (LAMARTINE, 1988, p. 32). No entanto a representação das facas no romance denota um uso majoritariamente criminoso ou combativo, como no trecho onde é mencionado a luta com laminas entre Gabriel e Cabeleira:

Os dois contendores eram habilíssimos em jogar a faca. Nunca se encontraram competidores mais dignos um do outro [...] O jogo da faca era já nesse tempo uma especialidade característica dos matutos do Norte, máxime dos matutos de Pernambuco (TÁVORA, 1876, p. 1876).

Pode-se supor que a frequência de armas brancas fixa atributos de selvageria aos cangaceiros, pois a forma de combate nesse caso, necessariamente sugere um aspecto de frieza psicológica aos personagens José Gomes e Joaquim Gomes, à medida de que resulta na precisão da violência do contato físico, também elencando suas habilidades de peritos na função de matar (TÁVORA, 1876, p. 50). Temos assim um cenário de combates sertanejos onde se predomina o embate corpo a corpo ou *risca faca*, traço que também pode ser atribuído à desconfiança do sertanejo no bom desempenho das armas de fogo de cano curto, ou ainda à sua má portabilidade. Menciona o vendedor de facas citado por Lamartine (1988): “*O freguês depende da arma, da pólvora, da espoleta, e da pontaria. E no ferro frio ele só depende dele mesmo*” (LAMARTINE, 1988, p.14). Além disso, deve-se considerar que o preço elevado das armas de fogo fazia com que nem todos pudessem ter acesso a esse tipo de armamento, sendo as armas brancas uma saída econômica para as classes mais humildes.

Para fazer menção ao valor, em edital emitido pela coroa portuguesa destinado ao arquipélago de Açores no ano de 1746, com o intuito de recrutar povoadores para o Brasil Colônia, oferecia-se para cada casal que migrasse ao novo mundo: “uma espingarda, duas enxadas, um machado, uma enxó, um martelo, um facão, duas facas, duas tesouras” (CAMPELLO, 2015, p.10-11). O baixo número de facas concedidas à esses estrangeiros conota um alto custo e uma decorrente baixa produção desses itens. Campello menciona que, conforme os registros de embarcação, haviam facas que custavam entre 50 CRs e 100 CRs, demonstrando a variabilidade de peças. Esses e outros artefatos eram, aliás, bastante recorrentes no escambo com indígenas e na remuneração dos serviços prestados por colonizadores (CAMPELLO, 2015, p.135).

Um elemento de pujança verificado no personagem Cabeleira é a famosa *faca do pasmado*, símbolo do seu status de assassino conhecido e temido. O status do cangaceiro de Távora reside na sua aptidão em matar, e por isso não se converte em um objeto de outra funcionalidade que não seja esta. A imponência dessa afamada faca é ressaltada no romance, no momento em que é narrado o acanhamento do taverneiro Timóteo frente a presença do objeto nas mãos de José Gomes:

Quis Timóteo acudir à companheira na apertada conjuntura que se lhe desenhava aos olhos com as negras cores de um desastre, ou vergonha para o lar e bodega onde nunca sofrera afronta igual ou que com esta se parecesse. Mas quando apercebia o ânimo para dar o arriscado passo, descobriu na mão de José uma faca de Pasmado que o reteve à respeitosa distância (TÁVORA, 1876, p.11)

Figura. 1



*Faca do pasmado* Fonte: Livro *Os Punhais do Cangaco*, Denis Arthur Carvalho 2016, p. 8.

É no mínimo curioso o fato que anteriormente a cena supracitada, uma personagem de nome Chica, põe durante uma discussão com José Gomes, a alcunha de

*amarelo de goiana*, o que já indicaria de antemão a presença ou notoriedade de algum elemento vinculado à cidade de Goiana-PE, que nesse caso, seria a *faca de Pasmado*.

Relatos do Padre Manoel Aires Casal, em 1781, remetem a produção em larga escala das facas de ponta no litoral Pernambucano, nas proximidades do notável aldeamento do Pasmado, que fora habitada por um grande número de *serralheiros*. Essas lâminas tiveram considerável fama, sendo provavelmente produzidas até meados do séc. XIX (LAMARTINE, 1988, p.14). Henri Koster, em sua viagem à Pernambuco, em 1816, relata que era possível ouvir à certa distância da aldeia dos Pasmado, o som dos golpes de martelo na bigorna que se chocavam nas tendas de ferreiro de lá (KOSTER, 1816).

Figura. 2



*Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem do Pasmado-PE. Fonte: Livro Os Punhais do Cangaço, Denis Arthur Carvalho 2016, p.8.*

De volta ao romance e a tal das facas, foram registradas três aparentes simbolismos no item. Os dois primeiros refletem o objeto como símbolo de honra e de punição, suscitando o sentido de vingança, como visto no diálogo entre Joaquim e José Gomes:

Sabes para que fim te dou este ferro, José? É para não sofreres desaforo de ninguém, seja menino ou menina, homem ou mulher, velho ou moço, branco ou preto o que te ofender. Se alguma vez entrares em casa, como entraste hoje, apanhado, chorando, ouve bem o que te estou dizendo, dou-te uma surra de tirar pele e cabelo, e corto-te uma orelha para ficares assinalado. Toma o ferro. José tinha então seus nove para dez anos, e ouviu a advertência do pai com toda atenção, prometendo cumprir fielmente as suas ordens (TÁVORA, 1876, p.24).



O terceiro símbolo situa-se no antagonismo à religiosidade do rosário, como observa-se no trecho:

Dá-me o punhal, de que teu pai te fez presente e recebe em troca este rosário que te dou para tua consolação nas tribulações (TÁVORA, 1876, p.24).

De forma geral, a identidade material bélica concedida aos personagens cangaceiros de Távora, está situada essencialmente nos itens: Bacamarte, pistola, faca e faca de arrasto. Sendo esses elementos comuns ao bando, como explicitado no fragmento: “*Os três malfeitores traziam consigo bacamartes, parnahybas, facas e pistolas*” (TÁVORA, 1876, p. 19). Havendo variações quanto à pujança conferida ao protagonista Cabeleira, elencada não apenas no porte de um vasto complexo de armas (7 vezes maior em relação aos demais bandidos), como também na menção a tecnologia do fuzil (item anacrônico na obra) e a presença da já mencionada faca de Pasmado.

Armadilhas como mundéus, quixós fojo e arapucas seriam itens normalmente considerados como utensílios, no entanto é entendido aqui como um elemento de caráter belicoso, pois as técnicas de caça descritas são a forma que Joaquim encontra para instigar a virilidade e o instinto assassino do filho, fazendo com que o menino mate os pequenos animais capturados, coelhos, preás, bacuris. Além disso, essas técnicas podem ainda indicar um vínculo com a cultura indígena, sendo um elemento de representação indígena no cangaço.

Em contraponto, Varnhagen (1860) menciona que esses artifícios eram utilizados por caçadores não profissionais, ou crianças, sendo considerada uma prática opcional e de pouca estima para a figura do bom caçador. Reforçando essa ideia, Julio Bello, em *Memórias de um senhor de engenho* (1948), ao relatar sua infância vivida em fins do século XIX em Pernambuco, conta que os “*meninos livres e escravos saíam para caçar juntos pequenos animais como raposas e guaxinins e capturavam pássaros com alçapões e arapucas*” (ALMEIDA, 2015, p.114).

Devido à pouca documentação existente sobre o período de atuação do famigerado bandido, não se sabe ao certo quais eram suas características étnicas, sendo um assunto bastante controverso. Há quem fale que ele era branco, ruivo, com olhos claros, cabelos longos e encaracolados, como também quem diga que ele era mameluco ou mestiço (PERICÁS, 2010, p. 148). Távora descreve não somente José Gomes, como também o seu pai Joaquim e o comparsa Theodosio da seguinte maneira:

Cabelleira podia ter vinte e dous annos. A natureza o havia dotado com vigorosas fôrmas. Sua fronte era estreita, os olhos pretos e languidos, o nariz pouco desenvolvido, os lábios delgados como os de um menino. É de notar que a physionomia deste mancebo, velho na pratica do crime, tinha uma expressão de insinuante e jovial candidez. Joaquim, que contava o duplo da idade de seu filho, era baixo, corpulento e menos feio que o Theodosio, o qual, posto que mais entrado em annos, sabia dar, quando queria, á cara romba e de cor fula uma apparencia de bestial simplicidade em que só uma vista perspicaz, e acostumada aler no rosto as idéas e os sentimentos Íntimos, poderia descobrir a mais refinada hypocrisia” (TÁVORA, 1876, p.19-20).

A religiosidade é expressa principalmente através de terços, rosários e contas, havendo ainda um santuário ou oratório, que indica um status social mais elevado à família de Liberato, possuidora de uma engenhoca. A questão da religiosidade aparece vinculada ao cangaço somente através de José Gomes, que durante a infância esteve dividido entre a influência cristã da mãe e a violência do pai. Essa falta de representatividade religiosa é observada em todos os personagens do gênero masculino, podendo indicar um distanciamento entre o sertanejo e as instituições religiosas, ou demonstrando uma ruptura entre o cangaço e a religião, já que são colocados como antagônicos. De todo modo, parece estranho pensar na figura do cangaceiro dissociado de símbolos religiosos se levarmos em consideração as expressões de cangaço mais recente, onde figuras como Antonio Silvino e Virgulino Ferreira eram homens de clara proximidade com a religião (OLIVEIRA, 2011; BANDEIRA, 2015).

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a formação da crença religiosa dos sertanejos se deu através de capuchinhos e franciscanos que desenvolveram por ali as chamadas “missões”, constituindo a base dos princípios cristãos dos povos do sertão (TAVARES, 2013, apud, BAUERMANN, 2016, p.22). A consolidação desses princípios nos valores do sertanejo, fez com que esses indivíduo passassem a rejeitar tudo quanto fosse alheio a sua religião, como fariam no século seguinte acusando de satânicos os pastores protestantes da Europa e da América do Norte que visitavam o nordeste. Os principais livros usados para doutrinação dessas comunidades era o *Lunário*, cuja interpretação dos textos feitas pelos lunaristas “iluminados” se dava de maneira bastante mística, com profecias e adivinhações. Além da *Missão abreviada*, que contava com o registro de Beatos e profetas (PÉRICAS, 2010, apud, BAUERMANN, 2016, p.22).

Em *Cangaceiros e Fanáticos*, Rui Facó observa uma relação interessante entre o

cangaço (grupos ativo) e o messianismo de grupos inicialmente passivos que, com o estabelecimento da figura de um líder, *conselheiro*, *monge* ou *beato*, incrementou-se como um grupo de ação. Ainda conforme Facó:

O capanga pode ter sido cangaceiro, vice-versa, como qualquer deles pode tornar-se adepto de um conselheiro ou monge, e então é o "fanático". Mas, do ponto de vista social, há uma diferença flagrante sobretudo entre capanga e cangaceiro, identificando-se muito mais o cangaceiro com o "fanático" (FACÓ, 1963, p. 58).

Nesse sentido o estigma do cangaceiro estaria mais associado a um perfil de sertanejo religioso, o que não condiz com a imagem do cangaceiro descrita no romance. Joaquim Gomes chega inclusive a ser ameaçado pelo pároco de Vitória do Santo Antão, que promete pô-lo na fogueira caso continuasse a fazer seus atos de heresia.

À respeito dessa inversão, é interessante mencionar a representação do castiçal de prata enquanto item religioso, e que na narrativa pertence ao Bispo D. Tomás da Encarnação Costa e Lima, personagem histórico e controvertido líder religioso que fez parte do episcopado de Pernambuco durante a segunda metade do século XVIII (LUZ, 2017). Esse artefato aparentemente sem muita expressão na obra, delineia uma concepção interessante do narrador ao se utilizar da intertextualidade com o Livro *Os Miseráveis* (1862) do aclamado escritor Vitor Hugo:

Quando D. Tomás se recolheu a seu palácio achou-se roubado. José, Joaquim e Teodósio, que no momento em que ele saía a cumprir o piedoso mister, se haviam introduzido à sorrelfa, com a facilidade que proporciona o disfarce, em uma das muitas salas ou em um dos muitos corredores desse edifício tinham tirado, na ausência do venerando proprietário, não os castiçais de prata como fizera João Valjean em casa do b ispo Miriel, mas diferentes quantias que D. Tomás destinara para novos auxílios à pobreza do alto sertão mais afligida da fome do que nenhuma outra da diocese. Estas quantias achavam-se repartidas e já devidamente acondicionadas em pacotes distintos, que só esperavam oportunidade para seguirem seu destino (TÁVORA, 1876, p. 17).

A intertextualidade referida se situa na menção aos personagens da obra em paralelo, João Valjean, que na história tem uma grande lição de moral ao roubar os talheres do bispo Miriel, e este após perdoá-lo, desmenti-lhe o roubo aos policiais que o prenderam, dizendo: “Meu amigo, antes de ir embora, pegue os castiçais” (VITOR HUGO, 1862, p. 19). O ato faz com que o personagem repense a sua conduta, representando o ápice do capítulo. Dessa forma, Franklin da Távora ao dizer que os bandidos não roubaram os castiçais de prata de D. Tomás, alude de forma depreciativa à capacidade de discernimento do bando sob suas próprias atitudes. Já que os cangaceiros roubam intencionalmente as esmolas destinadas aos “novos auxílios à pobreza do alto

sertão mais afligida da fome do que nenhuma outra da diocese” (TÁVORA, 1876, p. 16).

Por sua vez a baixa quantidade de elementos utensiliars, inclusive de facas para usos não belicosos, expressam os cangaceiros como inaptos às atividades domésticas e laborais. O cangaceiro não sabe, ou pelo menos não pratica ou praticou a agricultura, a pecuária, a vida doméstica, sendo sua cultura material predominantemente associada ao belicismo. Aliás, a narrativa de Franklin da Távora apresenta fragmentos textuais contraditórios, apresentando inicialmente Cabeleira e Joaquim enquanto um bandidos de atuação *sazonal*, intercalando o trabalho no campo com a vida criminosa, e num segundo momento, descrevendo José Gomes, como um individuo incapaz de trabalhar:

Para maior confusão destas, tinha sido visto mais de uma vez o Joaquim, ora de companhia com o filho, ora cada um sozinho, montado no seu cavalo, vendendo legumes, macaxeiras, farinha, açúcar pelas povoações, e fazendo compras no Recife; o que deixava, pelo menos supor que eles se davam ao trabalho da lavoura, e passavam a vida honestamente à custa do suor de seu rosto” (TÁVORA, 1876, p.25).

Contradição:

[...] a região que se lhe oferecia à vista não era de todo desabitada; ali brilhavam vestígios da mão do homem; ali havia o cunho de um esforço e que ele nunca fora capaz, o cunho do trabalho [...] Olha, Luisinha. Os homens me deixarão logo que eu não os ofender mais. Não sei ainda trabalhar, mas hei de saber. Tu me ensinarás, e eu aprenderei (TÁVORA, 1876, p.65).

Isso demonstrando de forma involuntária um caráter ambíguo entre os cangaceiros, dividido entre a vida na lavoura e o cangaço. Ao desassemelhar o cangaceiro do *vaqueiro* e *lavrador* dos cangaceiros, deprecia-os, construindo uma imagem negativa do personagem.

São itens utensiliars do bando de Cabeleira objetos que se vinculam ao modo de vida nômade, sendo relativos à formação dos acampamentos na mata: as redes de dormir, fachos destinados a iluminação dos assentamentos temporários, peça de pano e lencóis; ao transporte de materiais, cangalhas, surrão, saco, caçua e pacote; havendo ainda dois itens associados à instrumentação da caça de animais de pequeno porte, que são as ordas e a embira (tipo de corda feita de fibra retirada da casca de arvores).

Tratando dos acréscimos naturalmente concedidos a Cabeleira, protagonista da história, encontramos um item peculiar ao cangaço, a viola, segundo Távora, elemento fidedigno do facínora, que teria sido segundo suas fontes um exímio tocador. Sobre esse ponto, chama atenção o transporte desse instrumento musical para os esconderijos, o que poderia ser visto como algo prejudicial ao bando por lhes revelar a posição, como vemos no seguinte trecho:

[...] o viram pegar da viola, seu instrumento querido que, não só a elle, mas também a todos os do coute proporcionava, nas mãos do inspirado tocador, momentos de prazer e consolação. [...] Aos sons da viola puzeram-se uns a cantar, outros a dansar, como brincam saltando as crianças na campina. De repente Manoel-corisco fez signal para que se calassem. — Estou vendo alli em baixo um homem que vem na direcção da grota, disse elle aos camaradas (TÁVORA, 1876, p. 156).

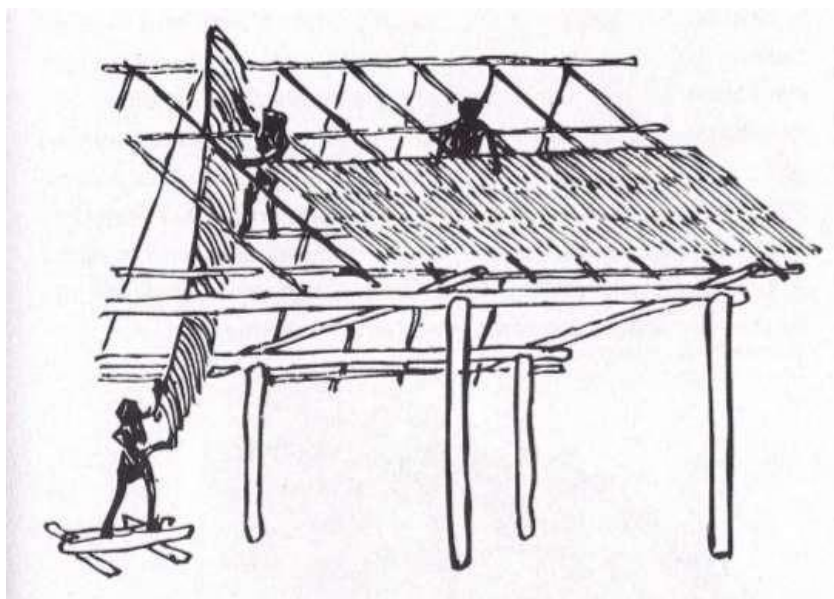
Ainda a respeito desses assentamentos temporários, Távora descreve:

Tinham elles assentado o seu arraial ao pé de um olho-d'agua que não seccava ainda no rigor do verão. Este arraial compunha-se de meia dúzia de ranchos abertos por todos os lados e unicamente cobertos de palhas de pindoba. Dos caibros pendiam surrões, v estias e chapéus de couro. Algumas redes estavam armadas dentro das palhoças. Á noite alumiavam-se ordinariamente com fogueiras; tinham porém sempre em quantidade fachos de que se serviam nas suas idas e voltas por dentro da mata, quando fazia escuro. Tudo annunciava que o ponto era sempre provisório, e podia ser deixado de um momento para outro sem prejuízo nem saudades (TÁVORA, 1876, p. 156).

Nota-se a proximidade ao *olho d'água* como referência ao assentamento, o que assim como a viola de José Gomes, não seria uma boa estratégia para o modo de vida no cangaço. Frei Manuel Calado no século XVII menciona grupos de busca especializados, chamados rastejadores, descritos como os homens mais espertos da região, acostumados na tomada de rastros de perigosas facções, além de ótimos espingardeiros (MELLO, 2004, p. 91).

Já a constituição do acampamento, observa-se a construção de palhoças abertas, cobertas por palha de pindoba em caibros, indicando uma forma de habitação temporária de arquitetura indígena, semelhante às descritas por Johan Van Legen na Amazônia (2013).

Figura. 3



*Imagem retirada do livro Arquitetura dos Índios da Amazônia, Johan Van Legen. 2013.*

Vemos também a presença da rede, outro item indígena utilizado pelo bando. Sobre esse elemento, é interessante notar que entre os séculos XVI e XVIII a rede era vista como sinônimo de preguiça, um objeto associado ao pecado, o berço indígena (CASCUDO, 1983); (FREYRE, p. 204-207, *apud* BRANDÃO, 2010, p. 50). Mescla-se ao cenário do arraial cangaceiro o tom amarronzado do couro dos gibões e chapéus, ressaltando a indumentária sertaneja comum entre os vaqueiros.

Aliás, os itens indumentários que representam os cangaceiros em *O Cabeleira* são: o gibão, a véstia de couro, e o chapéu de palha ou de couro. O sertanejo, de forma geral, será representado da mesma maneira, como visto nos personagens marchante e Timóteo, porém o taverneiro sem a presença do chapéu, um símbolo do irredentismo cangaceiro e vaqueiro, do hábito de viver livre e solto pelos cantos do sertão apenas embaixo do chapéu; “sem lei nem rei” (MELLO, 2004).

Durante os séculos XVIII e XIX, o cangaceiro era ainda portador de uma vestimenta tímida e andrajosa, por se tratar geralmente de pobres sertanejos, indígenas e negros fugidos (OLIVEIRA, 2011, p. 84). O perseguidor miliciano, de mesmo modo, também se confundira aos bandidos, não sendo muitas vezes identificado pelas roupas, e nem pelas ações que eram em muito semelhantes (PERICÁS, 2010, p. 106) (OLIVEIRA, 2011, p. 84-86). Até aí o cangaço não trazia outra diferença nas roupas que não fosse a presença do complexo de armas que o acompanhava. Suas vestes eram

geralmente trajes simples de vaqueiro como os descritos por Henri Koster no começo do século oitocentista, sendo essa tendência modificada somente em fins do mesmo século, com a influência da moda cavalheiresca; e novamente na década de 20, com o estilo “lampionico” (OLIVEIRA, 2008).

Figura. 4



Gravura de Henry Koster, Recife-PE. (KOSTER, 1816, p. 86)

Seu vestido consistia em longas pantalonas ou leggings, de couro bronzeado, mas despido, de uma cor marrom enferrujada, [...] Ele tinha uma pele de bode bronzeada sobre o peito, que estava amarrado por trás de quatro cordas e, portanto, feito de couro, que geralmente é jogado sobre um ombro; [...] ele tinha chinelos slip-calçados da mesma cor, e esporas de ferro sobre os calcanhares nus, -As tiras que vão sob os pés prevenir o risco de perder os chinelos. Um longo chicote de tangas torcidas. ele tinha uma espada ao seu lado pendurada num cinto por cima do ombro; sua faca estava em seu cinto e seu cachimbo sujo e curto estava em sua boca (KOSTER, 1816, p. 87).

No que tange as matérias primas, sabe-se que com exceção das fibras utilizadas para cordoaria e cestaria, e da cerâmica usada na confecção de potes, botijas, vasilhames, anelas e cachimbos, somente a madeira e o couro eram materiais produzidos no Brasil durante o século XVIII, sendo importado metais, tecidos, ouro e prata (FLEXOR, 2009).

O uso do couro, vinculado principalmente a questão indumentária, foi responsável pela chamada *civilização do couro*, pois praticamente todos os objetos eram produzidos a partir dessa matéria prima, chegando inclusive a ser exportada para Europa ao longo do século XIX (NOVAIS, 1997). Nesse sentido, no que se refere à obra, a cultura sertaneja é representada como consumidora de um leque de materiais mais diversificados do que o sugerido por Capistrano de Abreu (NEVES, 2012). Já o tecido, que assim como o couro, está fortemente ligado a categoria indumentária, viria ganhar força somente na década seguinte a morte de Cabeleira, quando seriam introduzidos núcleos para produção têxtil em Pernambuco (NOVAIS, 1997). É válido observar que couro e tecido, contrastam no romance a vestimenta entre homem e mulher, e entre o cosmopolita e o sertanejo, o que representa um significado material para as escolhas dos itens que representam os tipos sociais.

Entrando nas discussões de gênero, a cultura material está associada ao indivíduo masculino quase 9 vezes à mais em relação às mulheres, o que aponta para uma representação focalizada no âmbito masculino. O papel feminino apontado cultura material na obra, centra-se no aspecto religioso passivo, deixando de lado ou oculto a importância da mulher no sertão.

Chama ainda atenção que alguns dos epítetos de personagens cangaceiros na narrativa de Távora, foram posteriormente utilizados por integrantes do bando de Lampião e Antônio Silvino, como: Jararaca, Corisco e Labareda (DANTAS, 2012, p. 17). Poderiam ter sido outros bandidos históricos notados pelo autor? Não há como se afirmar, porém Pericás (2010) comenta que era comum o hábito entre cangaceiros de aderirem o nome de bandidos antecessores como uma forma de os lembrar. Isso justificaria a repetição de alcunhas como Alma de gato, Gato, Azulão, Fiapo, Jiboião, entre tantos outros (BANDEIRA, 2015).

- ***Os Cangaceiros: romance de costumes sertanejos (1914)***

Esse romance teve Minervino (Antônio Silvino) e seu tio Ildefonso Alves (Silvino Ayres) como principais representantes do cangaço. Tomando como exemplo Minervino, protagonista da narrativa com descrição mais detalhada. Minervino apresenta um complexo de armas relativamente variado, registrando-se os itens:

Espingarda, Faca, Bacamarte, Rifle, Punhal, Balas, Clavina e Cartucheira. Dentre esses,



uma maior presença do Rifle (4 menções), Bacamarte (2 menções) e a Faca (3 menções).

A persistência do Bacamarte pode indicar uma dificuldade tecnológica no que se refere ao armamento do cangaço, já que representa um equipamento ultrapassado. Em contrapartida o Bacamarte é também uma arma bastante popular no Brasil, principalmente no Nordeste, onde temos festividades como os bacamarteiros de Caruaru-PE (LIMA, 2013) e de Lagoa dos Gatos-PE (SILVA, 2016), tendo atualmente um uso mais recreativo. Podendo-se tratar assim de um item representativo da identidade sertaneja. Sobre isso, vale citar a percepção do arqueólogo Rafael Abreu e Souza sobre a “musealização” de uma suposta memória sertaneja em objetos antigos e exóticos:

A valorização do antigo e do que era classificado como "indígena", do outro exótico pertencente ao passado recuado, quase como tipologia relacionada a coisas de produção não-industrial, batia de frente com o modo com que muitas comunidades e cidades do interior dos estados pelos quais passei musealizavam (se é que esta seria a palavra) seu patrimônio (outra questão controversa), doando, aos museus regionais, objetos que os representavam ou que expressavam momentos de uma memória e uma identidade muitas vezes chamadas por eles mesmos de sertaneja (ABREU E SOUZA, 2017, p.56).

De qualquer forma, o bacamarte não aparenta ter sido um elemento fidedigno ao bando de Antônio Silvino. Viana (2018) aponta que o volume de menções à armas de fogo em notícias de jornais e periódicos do nordeste, em fins do século XIX, apresentou um pico bastante elevado no ano de 1897, no que se refere a menção as armas Mauser, Comblaim e Mannlicher, estando esse aumento diretamente associado aos confrontos ocorridos no arraial de Canudos entre 1896-1897. Um segundo pico é identificado em 1909, dessa vez sob influência da primeira guerra mundial, que mantém a crescente da importação de armamentos para o Brasil, principalmente dos fuzis e pistolas Mauser 1908, que chegam para substituir o modelo Mauser 1885 (VIANA, 2018). Do mesmo modo, Cassiano (2018) não apresenta indicativos do uso de bacamartes por bandos cangaceiros nem volantes em seu levantamento sobre as armas do cangaço e da volante. O fato de não haver menções a fuzis e pistolas aparenta ser um indicativo de pouca fidedignidade dos itens bélicos em *Os Cangaceiros*, que parece privilegiar a descrição do modo de vida sertanejo, colocando o cangaço enquanto plano de fundo.

As armas utilizadas por soldados no romance, são: mosquetão, fuzil, revolver, sabre, espada e o rebenque. Sendo as armas de fogo das tropas, aparentemente de tecnologia mais avançada em comparação ao armamento cangaceiro, que como

mencionado acima apresenta itens ultrapassados, ou de pouca potência (bacamarte, clavina).

Os itens de religiosidade não estão presentes na representação do cangaço e nem na figura do sertanejo comum. Isso pode estar atrelado a forma como Carlos Dias situa o aspecto religioso na obra, como algo que está presente no âmbito psicológico dos personagens, mas que não guia as atitudes dos indivíduos. Do gênero masculino, somente o personagem Frei Antão aparece munido de itens de simbologia religiosa. Nesse caso, vemos a imponência da indumentária do Frei diante do público sertanejo, que conferia um aspecto místico ao personagem, tornando suas pregações altamente persuasivas. Todo aparato da missa de Frei Antão (pulpito, altar, tablado, baldaquino azul celeste, pedestal do cruzeiro) é descrito por sua pujança e provoca efeitos de temência a ordem religiosa. Ressalta o apelo imagético da cultura material religiosa, a presença de estampas, figuras e imagens.

A indumentária de Minervino é composta por um Traje de caçador, anéis de ouro e esporas de prata. Nesse sentido o cangaço aparece representado já como um tipo de roupa especializada, distinguindo-se da habitual veste sertaneja (gibão e chapéu de couro), o que indicaria o estilo cavalheiresco de Antônio Silvino. Um perfil do cangaceiro típico do período de 1900 à 1926, quando temos as roupas ornadas de Lampião (OLIVEIRA, 2011).

O traje de caçador revela não só o hábito da caça, mas uma atividade especializada. Sobre isso é válido mencionar que a caça com armas de fogo era uma prática comum entre famílias mais abastadas no período. O manual de caça de Varnhagen, já mencionado anteriormente, descrevia por exemplo desde a roupa ideal ao equipamento necessário para caça profissional, o que já demonstrava uma necessidade de aburguesamento, de livros que explicassem como os civilizados deveriam se comportar, como assim faziam os romances e manuais de etiqueta da época (LIMA, 1997).

Já os anéis de ouro e as esporas de prata, ressaltam o status e o prestígio social de Minervino na região da Paraíba, como também o seu desapego a posses que não podem ser levadas consigo, em detrimento do seu banditismo social. Como explica o trecho:

Não roubo também para acumular, que eu nada tenho além destes anéis, deste unhal e deste rifle, mas para matar a fome de toda essa população miserável, que vens encontrando pelos caminhos, como ovelhas tresmalhadas de um rebanho (DIAS, 1914, p. 49).

Com relação a vestimenta dos soldados, a narrativa não menciona o uso de fardamentos, sendo aliás relatado que os soldados eram confundidos com os cangaceiros, como descrito na cena seguinte:

Os soldados, espavoridos com a morte do comandante, debandaram numa fuga precipitada, em que os da frente se julgavam perseguidos por uma legião de facínoras, que eram apenas os seus próprios companheiros amedrontados também e colhidos de roldão nas malhas inelutáveis do pavor coletivo (DIAS, 1914, p. 42).

Os utensílios de Minervino remetem em maioria às funções de vaqueirar e de lavrar, sendo geralmente peças de montaria: cordas, panacu, arreios, e stribos e rédeas. Esses elementos denotam possivelmente técnicas de trançado e cestaria (cordas e panacu), além do trabalho artesanal de ferreiros ou seleiros (arreio, estribo e rédeas), o que significa consumo de fibras, madeira e ferro. Sobre isso, em *História da vida privada*, Novais informa que com o distanciamento progressivo entre zona rural e urbana no século XIX, ocorrem mudanças práticas e econômicas no interior do Brasil, formando pequenas indústrias de carpinteiros e ferreiros, nas porções mais adentro do país (NOVAIS, 1997, p. 76).

Associa-se aos hábitos de consumo na casa de Minervino, garrafas de água ardente (uma delas feita com raiz de gengibre e semente de embira macerada). É bem provável que a garrafa de cachaça, se considerarmos como feita de vidro, estivesse em fins do século XIX já bastante difundida pelo interior do Brasil devido a implementação de novas estratégias de transporte, como construções de ferrovias e abertura de novas estradas. O que significa dizer que o consumo de produtos acondicionados em vidro, como bebidas e remédios, haviam também aumentado. Para o Prof. Dr. Paulo Bava, essa ampla distribuição do vidro nesse período seria também impulsionado pela abolição do trabalho escravo, o que aumentou o número de pessoas aptas a trocar sua força de trabalho por dinheiro, e possibilitava o acesso a compra de bens materiais (BAVA, 2005, p. 58). Muitas vezes, o pagamento dos trabalhadores era realizado com produtos, entre eles a cachaça, bebida que era bastante presente no dia a dia dos sertanejos, conforme Levine:

A cachaça (ou, mais coloquialmente, pinga) exercia um papel fundamental na vida cotidiana do Sertão. Muitos acabavam virando alcoólatras ainda jovens, por ocasião do primeiro emprego, já que vários patrões pagavam seu salário

metade em dinheiro e metade em bebida. Em praticamente qualquer lugar consumia-se a pinga pura e em grande quantidade: nas reuniões familiares, festas e no fim dos dias de feira. Muitos homens trabalhavam sob o efeito do álcool. Alguns vigários eram conhecidos por seu alcoolismo. Grandes quantidades de 'Jacaré', 'Januária' e outros tipos de pinga eram embarcadas tanto para o baixo como para o alto São Francisco, apesar de as populações das áreas mais pobres consumirem pinga feita em casa. O álcool, produto fácil de transportar, facilitava o comércio nas fronteiras: numa economia em que o dinheiro era escasso, produtos de consumo popular, como o tabaco e o álcool, eram tão importantes para a realização de trocas quanto o próprio dinheiro (LEVINE, 1995, p. 149 *apud* PERICÁS, 2010, p. 362).

No que compete o ferro, os materiais mais usados por essas pequenas indústrias eram o *ferro indígena* e o ferro importado (NOVAIS, 1997, p. 77), Lamartine aponta o hábito de reutilizar metais devido ao alto preço dos metais, as famosas facas do cariri por exemplo foram feitas com o metal do eixo de um vagão de trem da Estrada de ferro de Baturité (LAMARTINE, 1988, p. 23) Para Campello a reutilização de ferro explicaria a origem das facas de ponta nordestina, que poderiam ser feitas com aproveitamento de lâminas de espada. O autor ainda menciona uma informação estranha, onde diz que a *aduela*, um tipo de aro de aço que envolvia a roda das carroças, eram bastante cobiçadas por cuteleiros, que diziam que o peso das carroças fazia o aço compactar, concentrando a melhor parte do material. Porém, o mesmo informa que não existem comprovações dessa informação o que torna a ideia duvidosa (CAMPELLO, 2010, p. 32-57).

Grande parte dos materiais de metal referem-se as ferramentas de trabalho, como foices, enxadas, ferro de ferrar, gancho de ferro e martelo. Rafael de Abreu e Souza ao descrever as áreas de descarte das habitações sertanejas, indica a presença e preservação de itens desse tipo nos entornos do terreno. Segundo ele esses materiais envolvem traços de uso e reuso sertanejo, demonstrando importante traço cultural do modo de vida no sertão.

Entrando no interior da habitação do personagem Zuza, supõe-se que considerável quantidade de recipientes cerâmicos é um reflexo do modo de vida no sertão seco, em que se desenvolve o romance, pois as longas estiagens requeriam desde sempre alternativas para o armazenamento de água, que em via de regra era feita com o uso de recipientes cerâmicos.

Já a aparição de louças pode ser considerada como traço de distinção social da

família de Minervino, que dispõe de um vasto aparato de baixelas especializadas como: bule de café, chávena, prato, louças, jarros, terrina, travessa, entre outros. Levando em consideração que esses itens tem sido relacionados por alguns arqueólogos enquanto

práticas de socialização e de uma emulação do aburguesamento (LIMA, 1997; SOUZA, 2005), isso poderia indicar uma representação do aburguesamento das famílias do semiárido nordestino no começo do século XX. No entanto, Rafael de Abreu e Souza aponta que nesse contexto, muito mais que ritualístico, práticas como o consumo do chá estão muito mais atreladas a fins medicinais do que enquanto práticas de socialização. Outro ponto da tese a ser mencionado, é que a maioria dos fragmentos identificados no sertão de Pernambuco, são relativos à louças decoradas, sendo as brancas (e mais baratas) as menos recorrentes (SOUZA, 2015, p. 204-5).

## 6. CONCLUSÕES

Com base nas informações quantitativas apresentadas na etapa anterior, pode-se fazer uma distinção clara entre os discursos materiais de Franklin da Távora e Carlos D. Fernandes na representação do cangaço. Isso se dá principalmente pelo ponto central que ambos tomam para escrever seus “romances tese”. Távora, dotado de certo conservadorismo e de eminente “racismo científico”, explora um cangaço insurgente, distanciado da civilização das cidades pelo confinamento no campo, lugar propício às torpezas do homem degenerado e marginalizado. Por outro lado, Carlos Dias Fernandes descreve um cangaço civilizado, onde o líder do bando é respeitado pelas qualidades de bom sertanejo, notavelmente a honra, os princípios cristãos e o vigor físico expresso em suas habilidades perante o tiro e a lida com o ambiente hostil. Essa notável distinção relativa às percepções de cada autor sobre o mesmo fenômeno são, de modo paradoxal, próximas em pelo menos três pontos: espacialmente, se pensarmos na regionalidade de ambos; temporalmente, se atentarmos a diferença de 38 anos entre as publicações; e em termos de escrita, se entendermos os dois autores como parte de uma mesma proposta literária, nesse caso, como expoentes da “literatura nortista” do próprio Távora, que buscava dar espaço as peculiaridades da cultura sertaneja usando como plano de fundo o banditismo cangaceiro.

O cangaço apresenta-se nas obras com tendências mescladas no que compete ao tipo de cangaço de cada uma. Na primeira temos um *cangaço meio de vida*, expressa nos personagens Cabeleira, Joaquim e Teodósio, e um *cangaço de refúgio*, observado nos personagens Labareda, corisco e Jararaca. A representação material nesse caso, é dada pela presença de itens majoritariamente bélicos, dos utensílios associados ao modo de vida nômade, e de uma indumentária comum e andrajosa. Já na segunda obra, o cangaço de Minervino atua mais como um *banditismo social*, onde o personagem rouba para suprir a necessidade dos pobres, e também como um *cangaço-vingador*, já que a motivação inicial para entrada de Minervino no cangaço foi a morte de seu pai. Esse segundo tipo pode ser reconhecido materialmente na obra através da presença mais acentuada de itens utensílios em relação aos demais tipos, e pela indumentária cavalheiresca do personagem.

Carlos D. Fernandes não fixa uma identidade bélica ao cangaço de forma padrão, como se percebe em *O Cabeleira*. Comparando Minervino à Cabeleira, temos no primeiro caso um complexo de armas variado, porém não verificado em Idelfonso Alves uma representação similar. Enquanto Cabeleira possui elementos comuns aos de seu bando: Parnaíba, faca, pistola, bacamarte. Além disso, nota-se que o status social de Cabeleira e Minervino são distintos. O primeiro, revela-se através de seus poderio de violência, sendo indicado pela faca de pasmado e pelo anacronismo do fuzil. Já o segundo, é refletido na indumentária, no porte dos anéis de ouro e das esporas de prata.

O cangaceiro de Carlos Dias possui o objeto perfuro-cortante não apenas vinculado ao uso da violência, mas do trabalho no campo: Faca e punhal / Facão mateiro. Essa diferença reforça a origem sertaneja e rural do cangaceiro, que provem não somente das classes exploradas e marginalizadas da sociedade, mas também de

família abastada e conhecida na região, sendo inclusive patrão de funcionários (MELLO, 2004). Esse discurso ganha mais peso se pensarmos na principal diferença entre as representações artefatuais do cangaço para os dois autores analisados: A hegemonia de objetos utensilares na narrativa de Carlos Dias. E a hegemonia dos objetos bélicos em Távora.

Outra diferença é que em *O Cabeleira*, a rede de dormir se associa ao acampamento, e em *Os Cangaceiros* já está vinculada ao mobiliário da habitação sertaneja, demonstrando a aceitação desses itens nas residências.

O fato de não ser mencionado itens religiosos em associação ao cangaço, indica semelhantemente o distanciamento entre o universo cangaceiro e a religiosidade representada nos romances. No entanto esse distanciamento no segundo romance deve ser entendido de forma distinta ao primeiro, pois diferentemente em *Os cangaceiros* Minervino é descrito inicialmente como um sertanejo comum, frequentador inclusive das missas da igreja. Assim, no primeiro romance a cultura material religiosa inexistente na expressão do cangaceiro, é colocada como um antagonismo natural entre os malfeitores e a religião, enquanto na segunda obra, reflete uma ruptura entre o sertanejo comum e o cangaceiro fora da lei.

Enfim, para concluir a presente monografia conseguiu desse modo, verificar as representações do cangaço através da cultura material das obras, de maneira rica tanto na questão quantitativa, quanto no conteúdo qualitativo e informacional dos itens inventariados. Pode-se dizer que a abordagem da arqueologia e literatura aqui empregue, possibilitou identificar contradições entre o cangaço visto na literatura e o cangaço na historiografia, percebendo assim como cada romance examinado institui elementos de valorização ideológica no cangaceiro. À respeito disso, foi possível distinguir mediante a identificação dos artefatos, duas construções ficcionais sobre o cangaço. A primeira, refere-se a obra *O Cabeleira* (1876), considerada pejorativa ao movimento dos bandoleiros e ao seu entorno sertanejo. Nela encontramos argumentos que conservam a desigualdade e o preconceito no sertão seco do nordeste. Já a segunda, referente à *Os cangaceiros: romance de costumes sertanejos* (1914), foi considerada mais imparcial e humanizada, elencando pontos que mais operam em favor do cangaceiro, do que desqualificam o movimento. Outro fator de contribuição notável, encontra-se na representação de gênero. Visto que em ambas as obras, a cultura material

feminina pode ser vista como pouco expressiva, o que engendra em sua baixa representatividade. Isso conota um aspecto seletivo da memória, que pode através da cultura material física ou representada, conceder ou retirar o espaço da mulher na sociedade.

Além disso, foi possível também verificar nas obras uma crescente especialização dos artefatos bélicos, religiosos, indumentários e utensílios, que está associada a progressiva inserção da indústria e do sistema capitalista, assim como da necessidade de aburguesamento da sociedade brasileira, que implantando objetos de maior requinte no cotidiano do país (LIMA, 1997; FLEXO, 2009, p. 19-20). Essas modificações identificadas entre as obras, indicam assim uma fidedignidade das fontes literárias para interpretação arqueológica. Sobre isso, é interessante apontar a fala de Jonh Hines (2011):

A mais exigente, mas em última análise, a abordagem mais gratificante para as correspondências entre literatura e arqueologia é relacionar como ambos se expressam, superficialmente, eles coincidem ou não, a um nível mais profundo da estrutura e prática cultural. A justificativa mais forte para a interdisciplinaridade como estratégia crucial para a compreensão do comportamento humano e de sua experiência, é que a interdisciplinaridade é a condição prévia para a história da cultura que substitui e é de fato indiferente às divisões modais entre os tipos de provas que são refletidas nas especializações disciplinares da história, do texto e da crítica literária, da história da arte, arqueologia, filologia, e assim por diante (HINES, 2011, p. 6-7).

Finalizando, é pertinente observar que as limitações estéticas e literárias que recaem nas obras de Franklin da Távora e Carlos Dias, segundo críticos como Wagner de Souza (2007) e Ernani Sátiro (1975), não representam limitação aparente no que tange a abordagem arqueológica, tendo em conta que os resultados obtidos na pesquisa foram considerados satisfatórios. Isso demonstra o potencial interpretativo das obras independentemente dos parâmetros literários mencionados. Semelhantemente, acredito que a pesquisa apresentou discussões independentes ou pelo menos distintas à produção historiográfica, não resultando em um conhecimento histórico tautológico como apontado por Beaudry (2002) como uma das dificuldades do arqueólogo que lida com contextos subsidiados por documentos. Essa abordagem inovadora, do ponto de vista dos estudos do cangaço, constitui uma proposta agregativa e válida a luz do pensamento arqueológico.



## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ARAÚJO, H. H. de. **A tradição do regionalismo na literatura brasileira.** Revista Letras. Curitiba, n.74, p. 119-132, 2008.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. **O regionalismo como outro.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 28, p. 113-124, 2006.

ALBUQUERQUE G. R; SARRAF, A. P. **Uwa'kürü - dicionário analítico: volume 2.** Rio Branco: Nepan, 2017.

BANDEIRA, R. L. S. **Dicionário Biográfico, Cangaceiros & Jagunços.** Salvador: Edição do autor, 2014.

BEAUDRY, Mary C. Introduction. In: BEAUDRY, Mary C. (Ed.). Documentary archaeology in the New World. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-3, 1988a. (New Directions in Archaeology).\_\_\_\_\_. Word for things: linguistic analysis of probate inventories. In: BEAUDRY, Mary C. (Ed.). Documentary archaeology in the New World. Cambridge: Cambridge University Press, p. 43-50, 1988b. (New Directions in Archaeology).

BEAUDRY, M. C; ET AL. **Artefatos e vozes ativas: cultura material como discurso social.** Vestígios. Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica. Volume 1. 2007.

BENJAMIN, W. **Sobre Arte, técnica, Linguagem e Arte.** Relógio d'água Editores. Lisboa. 1992.

BORDIEU, P. **O Poder Simbólico.** Memória e Sociedade. Lisboa. 1989.

BORGES, L.; SILVA, S. C. B. . **As representações dos cangaceiros Antonio Silvino e Lampião em versos de literatura de cordel**. Temporalidades , 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro. 2006.

CALEGARI, L.C; HAISKI, V. A. **A perspectiva crítica em Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos**. Revista de Letras Dom Alberto, v. 1, n. 2, ago/dez. 2012.

COSTA, M. G. C. **Nas pegadas da dissimulação: um estudo sobre as novas figuras ideológicas a partir de Claude Lefort e Pierre Bourdieu**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

CUNHA, M. A. A. **O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica**. Perspectiva, Florianópolis, v. 25, n. 2, 503-524, 2008.

CHIAPPINI, Lygia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura oral**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, p.153-159, 1995.

DANTAS. M. A. A. **O cangaço em Fogo Morto e em Os desvalidos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2012.

DAVIDSON, H. R. E. **The Hill of the Dragon: Anglo-Saxon Burial Mounds in Literature and Archaeology**.1950.

DAVIES, M. J. P. **A Distant Prospect of Wessex: Archaeology and the Past in the Life and Works of Thomas Hardy**. 2002.

DIAS, C. F. **Os cangaceiros: romance de costumes sertanejos**. Campina Grande. Paraíba. 1997.

FIDALGO, A; GRADIM, A. **Manual de semiótica**. Portugal. 2005

FUNARI, P. P. A. **Linguística e Arqueologia**. Universidade Estadual de Campinas. Delta. vol.15 n.1 São Paulo. Feb./July 1999.

FUNARI, P.P. Cultura material e arqueologia histórica. Arqueologia, história e arqueologia histórica no contexto sul americano. Instituto de filosofia e ciências humanas. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. 1998, p.7-35.

GALVÍNCIO, A. S. **Atuação de Carlos Dias Fernandes na Parahyba do norte (1913-1925) jornalismo, literatura e conferencias.** Dissertação de Mestrado. Paraíba. João Pessoa. 2013.

HINES, J. **Literary sources and archaeology.** In: Hamerow, H., Hinton, D. and Crawford, S. eds. The Oxford Handbook of Anglo-Saxon Archaeology. Oxford: Oxford University Press, pp. 968-985. 2012.

HODDER, I. **Interpretación em arqueologia: Corrientes actuales.** Editorial critica. Barcelona. 1988.

LAURENCE, BARDIN. **Analise do conteúdo.** Lisboa. Portugal. 1977

LEONEL, M. C. M. **Faca e armas brancas: um campo lexical em Grande Sertão Veredas.** Alfa, São Paulo, 44: 285-297, 2000.

LEITÃO, Júnior, A. M. **As imagens do Sertão na literatura nacional: o projeto da modernização na formação territorial brasileira.** Terra Brasilis (Nova Série). 2012.

LIMA, T. A. **Os marcos teóricos da arqueologia histórica, suas possibilidades e limites.** Estudos ibérico-americanos. PUCRS, v. XXVIII, n.2, p. 7-23. Dezembro. 2002.

LIMA, T. A. **Arqueologia historica no Brasil: balanço bibliográfico (1960-1991).** Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro. 1993.

LITTLE, B. **Povos com história: uma revisão da arqueologia histórica nos Estados Unidos.** Revista Vestígios. Revista latino americana de arqueologia histórica. V.8. 2014.

MAGALHÃES, I. **Análise crítica do discurso e texto**. Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão, v. 4, n.esp, p. 113-131, 2004.

MENEZES, A. J. **Tensões, aridez e realidade no romance O Cabeleira, de Franklin Távora**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. 2012.

MIRALDI, J. C. **Pierre Bourdieu e a teoria materialista do simbólico**. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado. Campinas 2015.

MURTA, C. L. **A teoria na prática arqueológica**. Monografia. Goiania. 2011.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo. 2010.

OLIVEIRA, G. G. et al. **A Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe e a Pesquisa em Educação**. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife/PE – Brasil. 2013.

OLIVEIRA, D. M. **Nas trilhas de Antonio Silvino: tensões, conflitos e solidariedade na Paraíba**. Campina Grande. Paraíba. 2011.

ORSER, C. J. **Introdução à Arqueologia Histórica**. Oficina de Livros. Belo Horizonte. 1992.

QUEIROZ, R. **O quinze**. Rio de Janeiro. 1937.

RADAELLI, M. E. B. . **Contribuições de Vygotsky e Bakhtin para a Linguagem: Interação no processo de Alfabetização**. Revista Thêma et Scientia , v. 01, p. 30-34, 2011.

SÁ, A. F. A. **Lampião revisitado: Cangaço, cinema e identidade**. O olho da história. n.11, dezembro, 2008.

SÁ, A. F. A. **O cangaço na literatura infanto-juvenil**. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SANTANA, A. L. F; ET AL. **O cangaço em Capitães de areia e os desvalidos**. Universidade federal de Sergipe. São Cristóvão. 2013.

SERVICE, E. R. Os caçadores. Universidade de Michigan. Curso de antropologia moderna. Rio de Janeiro. 1971, p. 11-18.

SILLIMAN, S. W; HALL, M. **Historical archaeology**. Carlton, Australia. 2006.

TÁVORA, J. F. **O cabeleira**. Paraíba. 1876

TOLEDO, M. P. M e F. **O Cangaço na Literatura Oral**. Revista Leitura, São Paulo, 1991.

TORRES, M. A. S. Por uma arqueologia da criatividade: estratégias e significações da cultura material utilizada pelos escravos no Brasil. 2012

TRIGGER, B. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora Ltda, 2004.

WALTY, I. L C. **O que é ficção**. Coleção primeiros passos nº 156. Editora Brasiliense. São Paulo. 1985.

## ANEXOS

Gráfico. IV

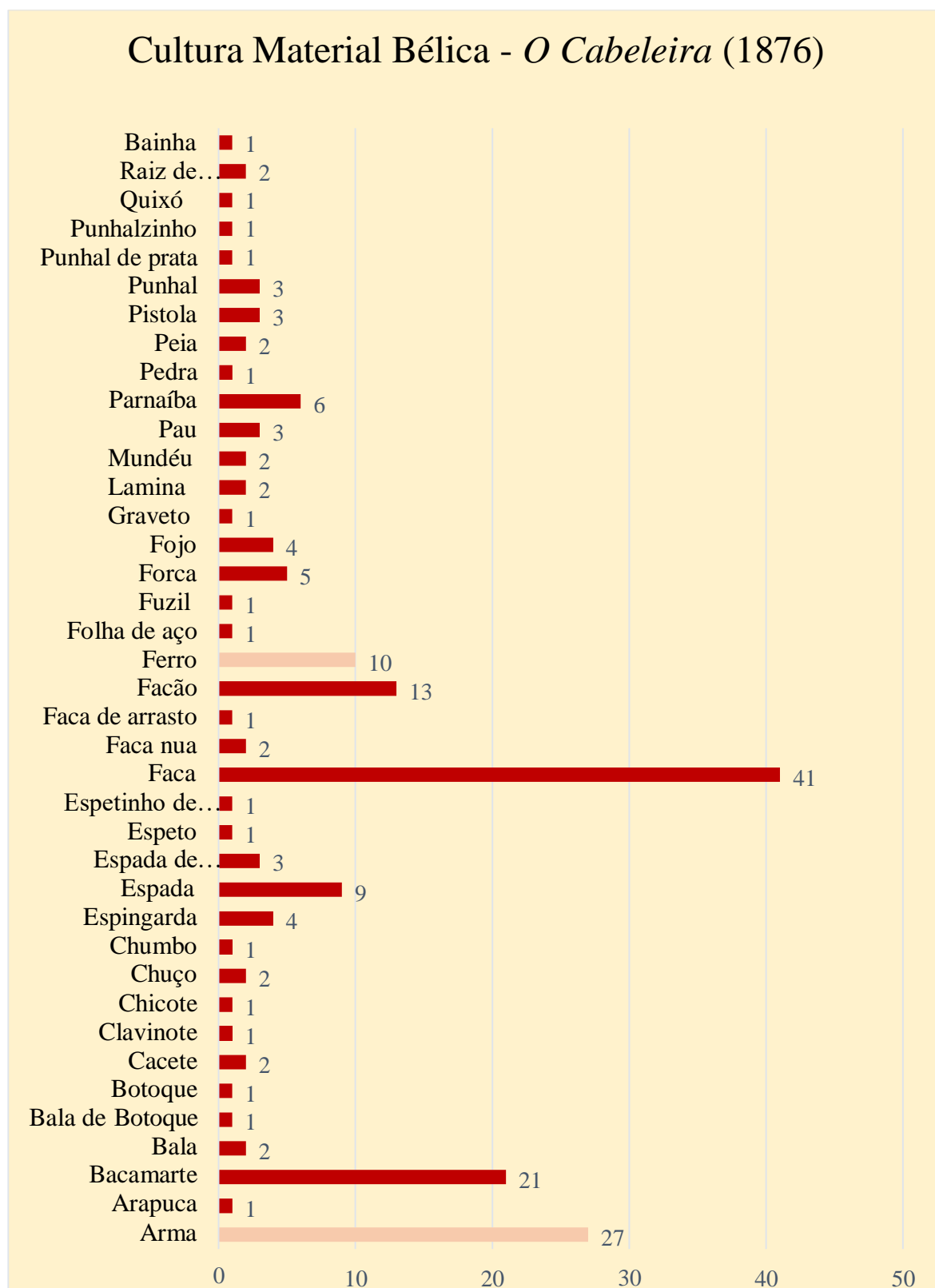


Gráfico. V

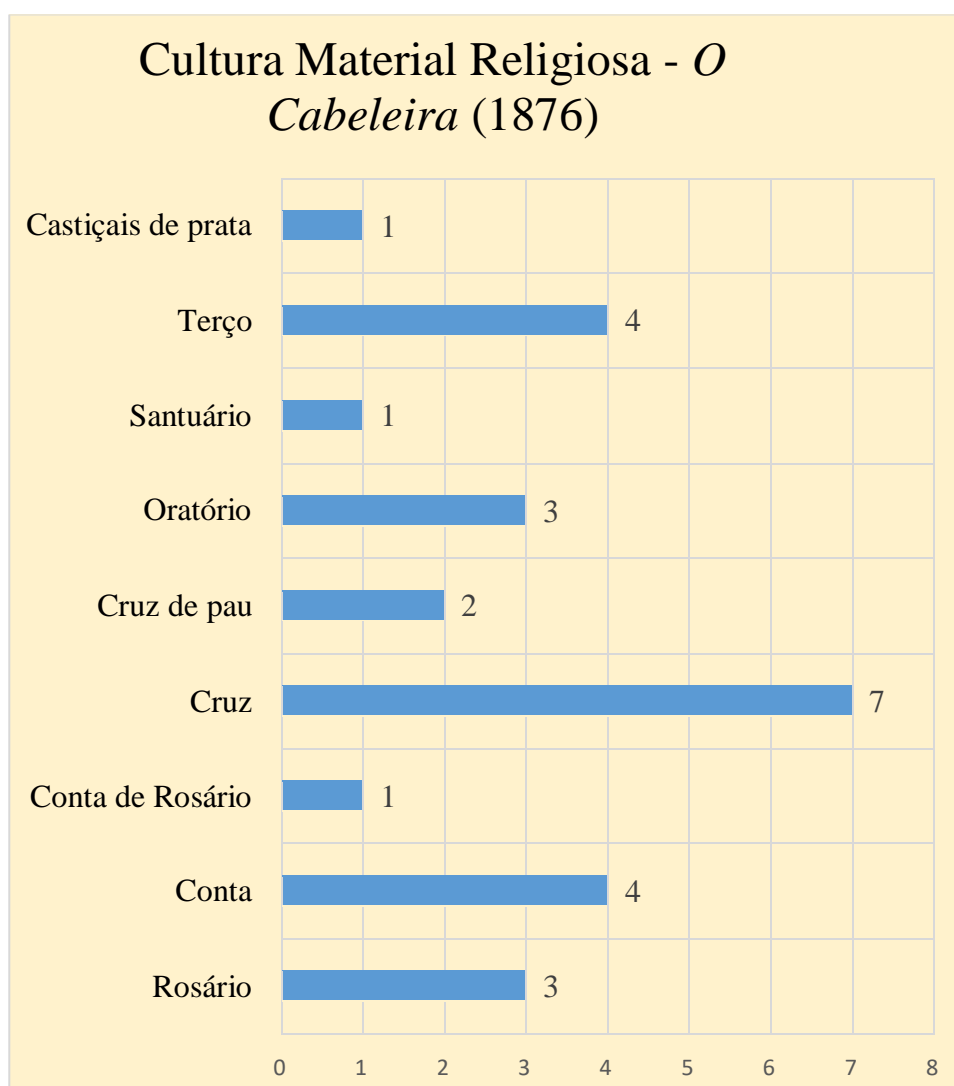


Gráfico. VI

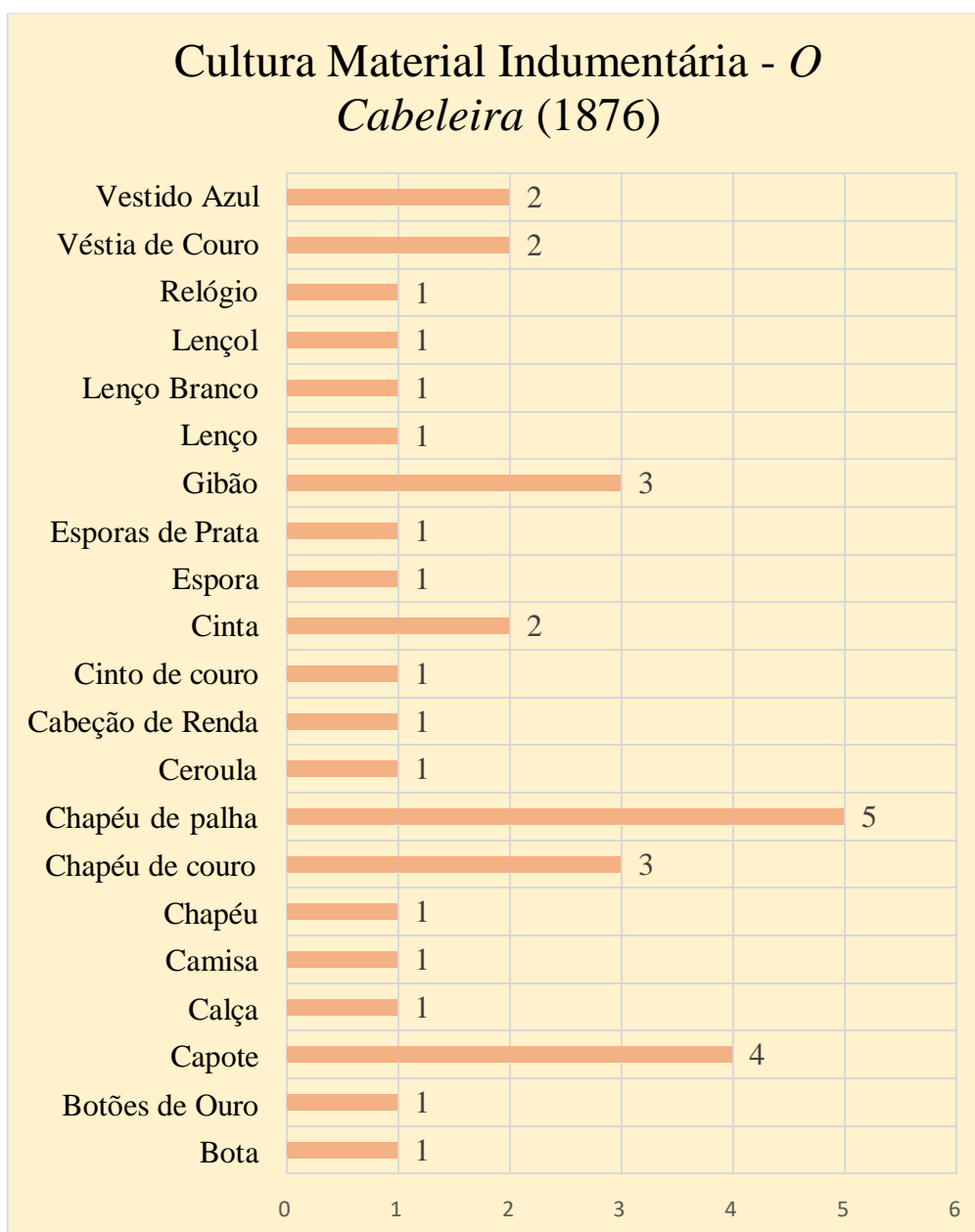




Gráfico. VII

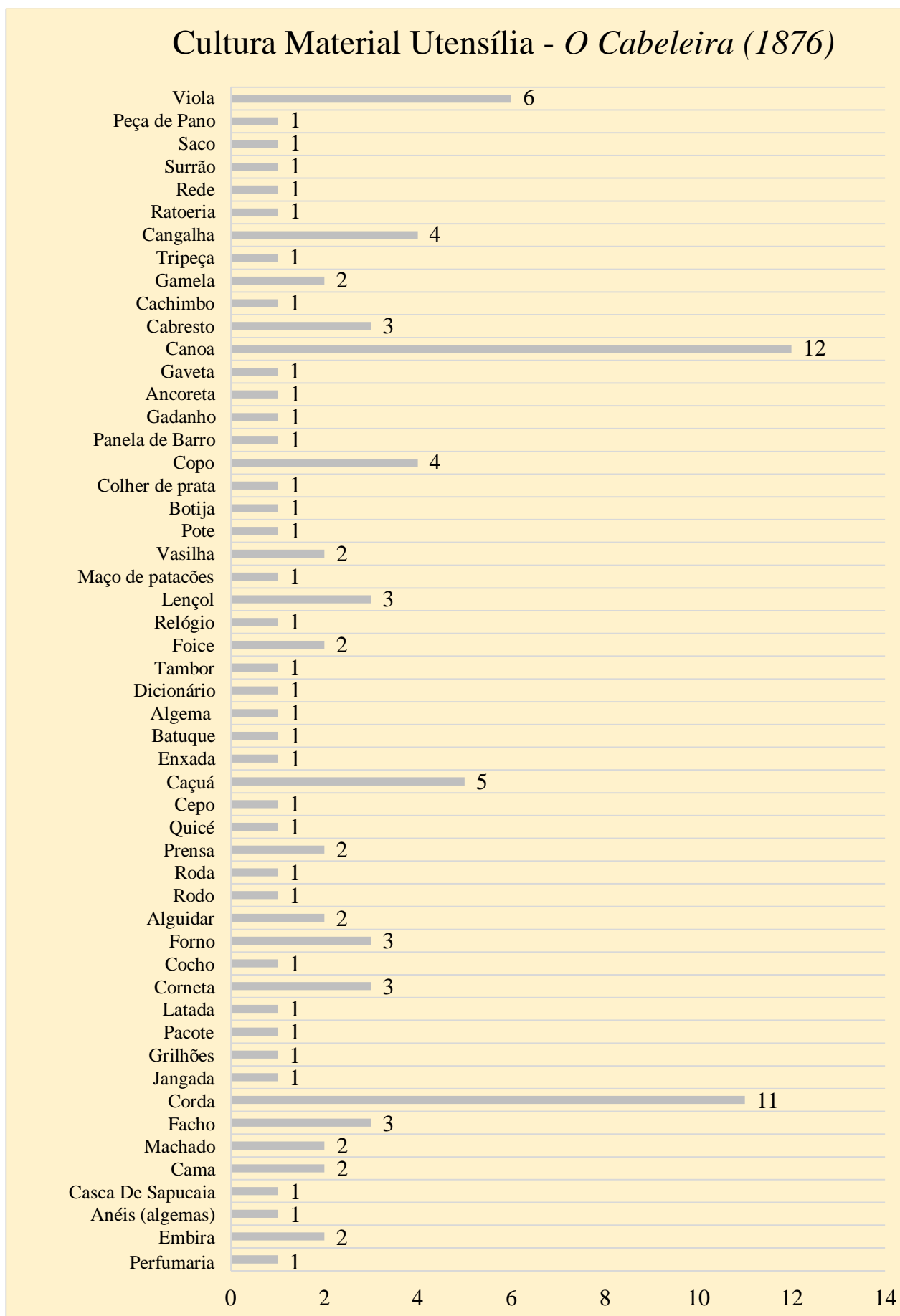


Tabela. I

P1	Bélica	Nº	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	. Bacamarte	11	Rosário	1	Chapéu de palha	3	Lençol	1
02	Parnaíba	2	Contas	2	Véstia de couro	2	Caçua	2
03	Facão	5			Camisa	1	Saco	1
04	Faca	17			Calça	1	Peça de pano	1
05	Pistola	1					Cangalha	2
06	Punhal	2					Viola	6
07	Bala	1					Casca de sapucaia	1
08	Chumbo	1					Bainha	1
09	Botoque	1					Corda	3
10	Quixó	1					Anéis (algebra)	1
11	Mundéu	1						
12	Arapuca	1						
13	Punhalzinho	1						
14	Ferro	3						
15	Arma	14						
16	Lamina	1						
17	Faca de arrasto	1						
18	Espingarda	1						
19	Raiz de gameleira	2						
20	Fuzil	1						
21	Folha de aço	1						
22	Clavinote	1						
23								

	Peia	2						
24	Fojo	4						
25	Faca de Pasmado	1						
	Total	77	Total	3	Total	7	Total	19

Tabela. II

P2	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Bacamarte	4	Chapéu de couro	1	Lençol	1
02	Parnaíba	3			Facho	1
03	Facão	3			Rede de dormir	1
04	Faca	8			Surrão	1
05	Arma	4			Embira	1
06	Ferro	2				
07	Pedra	1				
08	Espetinho de Cabuatã	1				
09	Bala de botoque	1				
10	Espeto	1				
11	Pistola	1				
12	Força	1				
13	Total	30	Total	1	Total	5

Tabela. III

P3	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	. Bacamarte	3	Chapéu de Palha	1	Lençol	1
02	Parnaíba	1			Cangalha	2
03	Pistola	1			Pacote	2
04	Arma	1				
05	Faca	3				
06	Espada	1				
07	Total	10	Total	1	Total	5

Tabela. IV

P4	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Gibão	1	Botija	1
02			Colher de prata	1
03			Copo	4
04			Panela de barro	1
05			Gadanho	1
	Total	1	Total	8

Tabela. V

P5	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Contas	1	Lençol	1	Cama	1
02	Rosário	1				
03	Total	2	Total	1	Total	1

Tabela. VI

P6	Bélica	Nº
01	Faca nua	1
02	Faca	5
03	Lamina	1
04	Ferro	2
05	Espada	1
06	<b>TOTAL</b>	<b>10</b>

Tabela. VII

P7	Bélica	Nº	Utensiliar	Nº
01	Cacete	2	Machado	1
02	Facão	3		
03	Arma	1		
04	Total	6	Total	1

Tabela. VIII

P8	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Terço	1	Vestido azul	1	Vasilha	2
02	Contas de Rosário	1	Lenço branco	1	Pote	1
03	Total	2	Total	2	Total	3

Tab  
ela.  
IX

Tabela. IX

P9	Bélica	Nº
01	Faca	3
02	Chuço	2
03	Espingarda	1
04	Facão	1
<b>05</b>	Total	7

Tabela. X

P10	Religiosa	Nº
01	Oratório	3
02	Terço	3
03	Santuário	1
04	Total	7

Tabela. XI

P11	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Punhal de prata	1	Chapéu	1	Maço de patações	1
02	Chicote	1	Gibão	2		
03			Botas	1		
04			Esporas de Prata	1		
05			Botões de Ouro	1		
06			Relógio de Algib.	1		
07			Esporas	1		
	Total	2	Total	8	Total	1

Tabela . XII

P12	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Espada	3	Capote	2	Corda	2
02	Espada direita	2	Cinto de couro	1		
03	Arma	2	Chapéu de palha	1		
04	Ferro	1	Cinta	1		
05	Faca	1				
06	Faca nua	1				
07	Total	10	Total	5	Total	2

Gráfico. XXIV

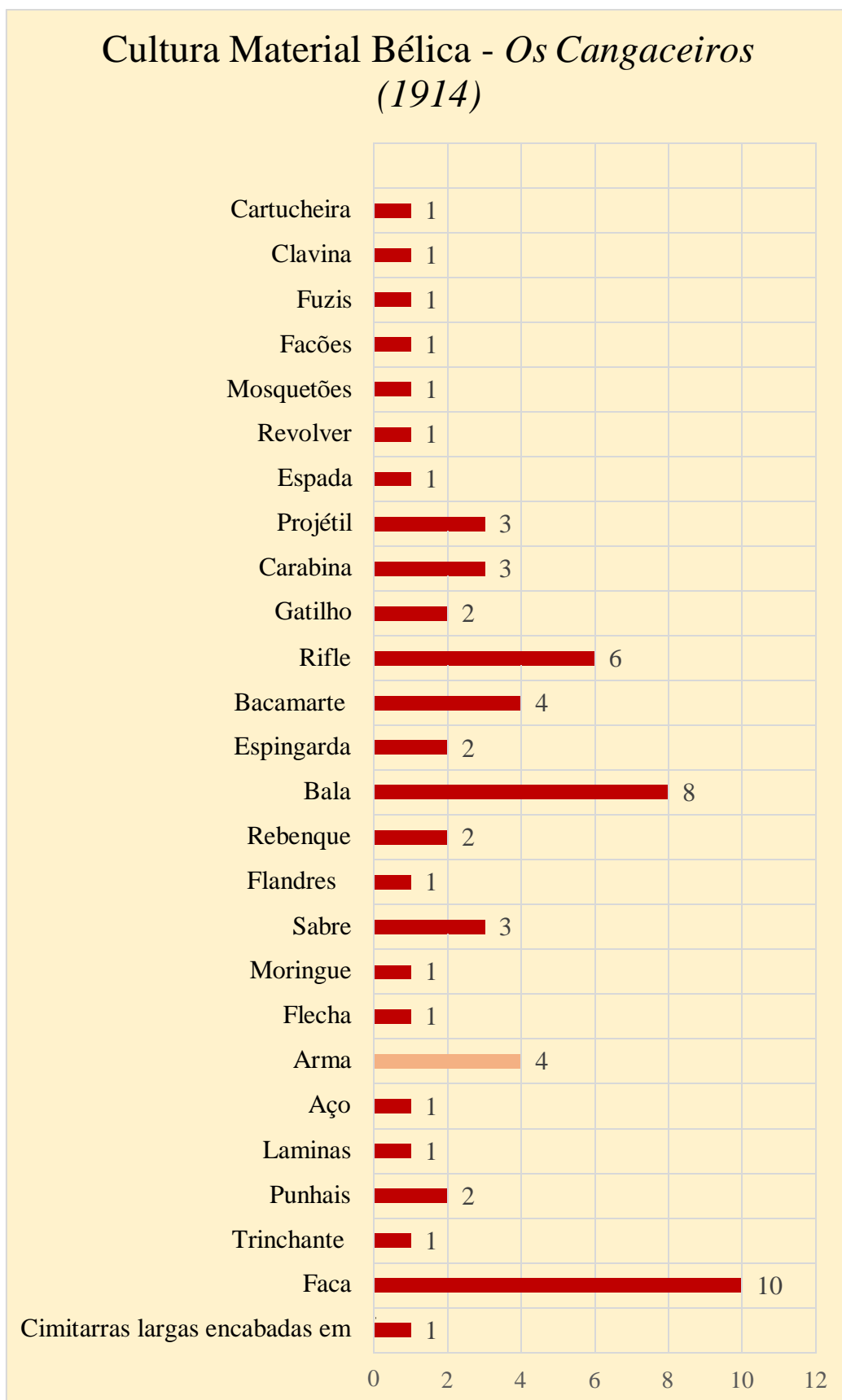




Gráfico. XXV

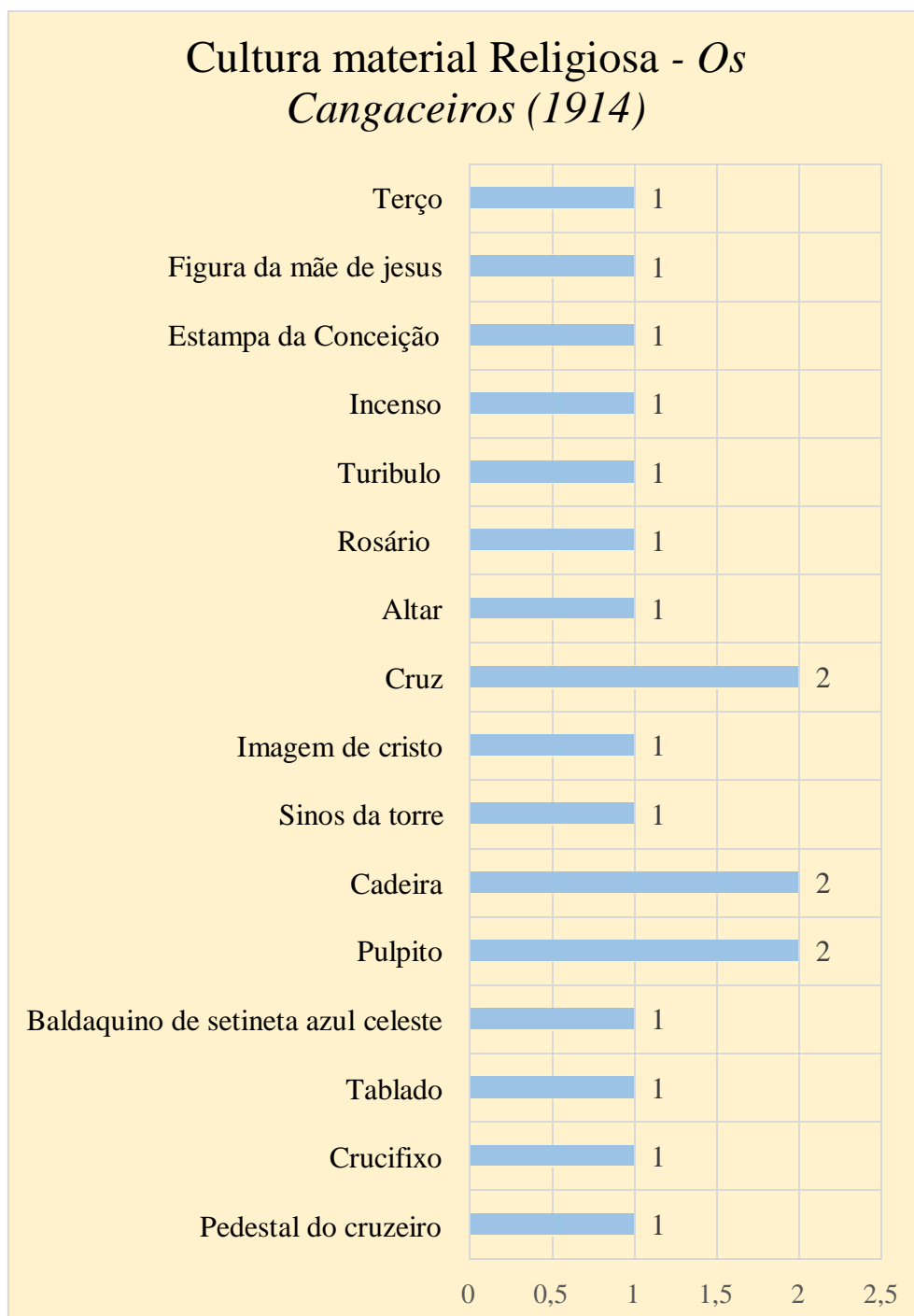


Gráfico. XXVI

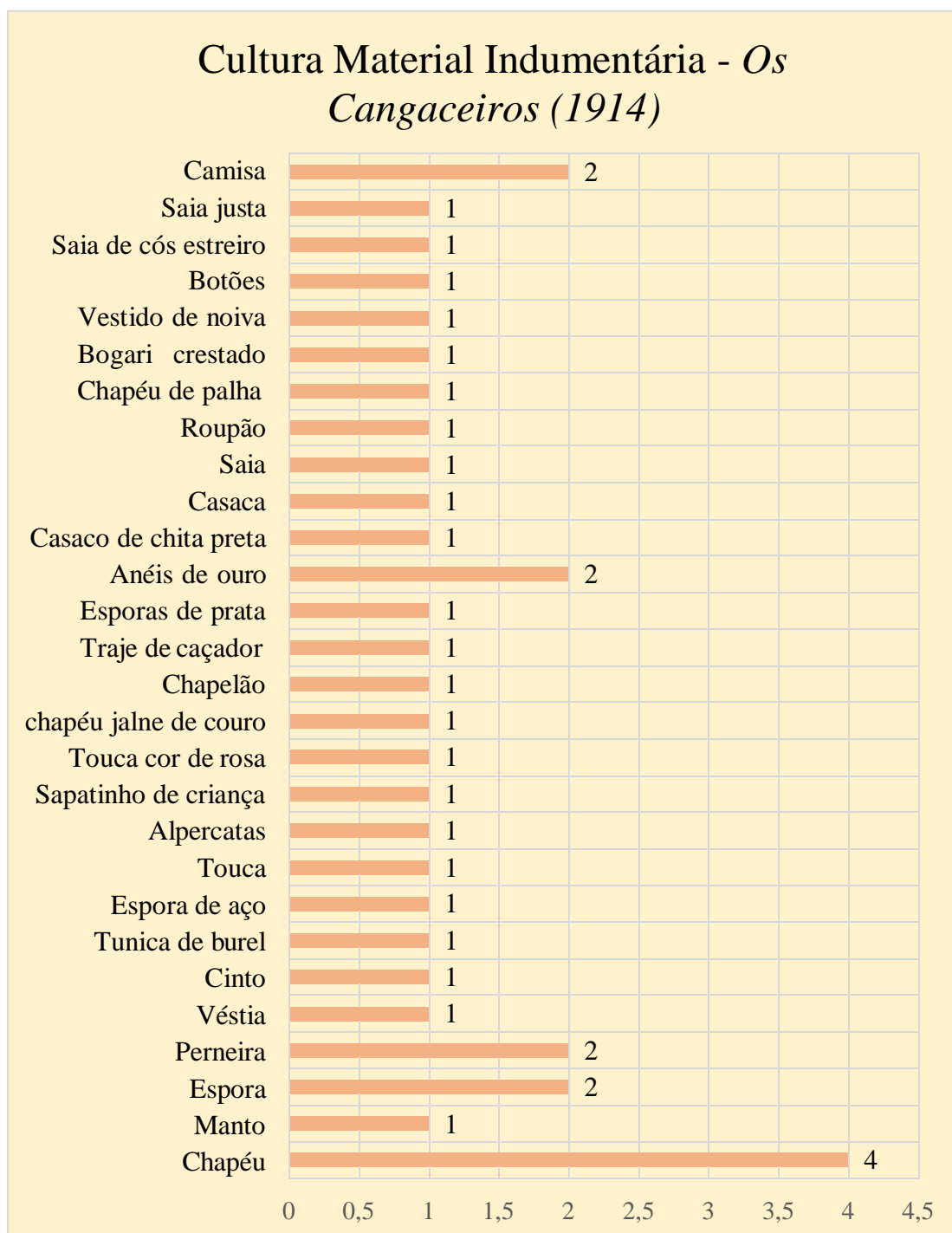
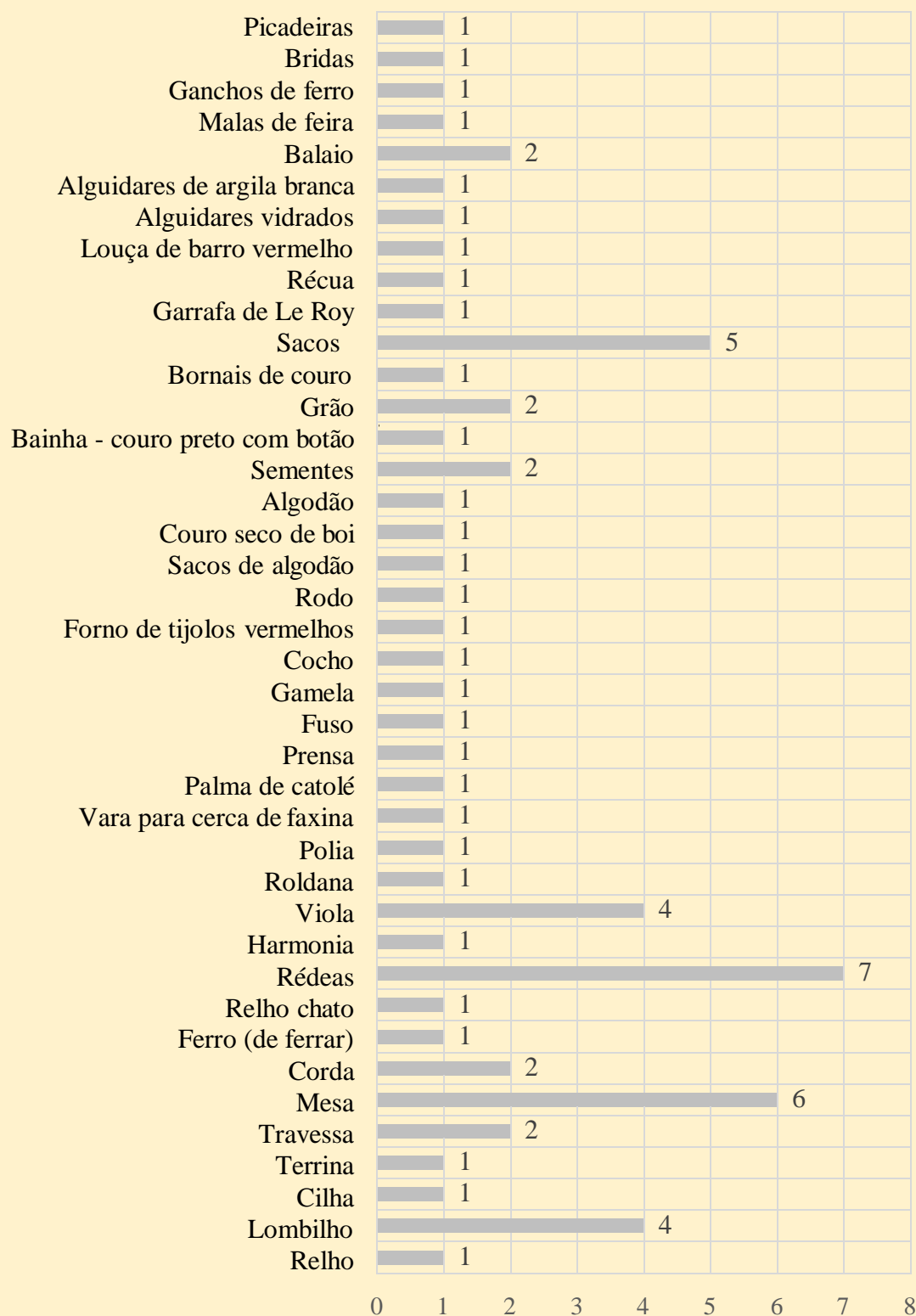
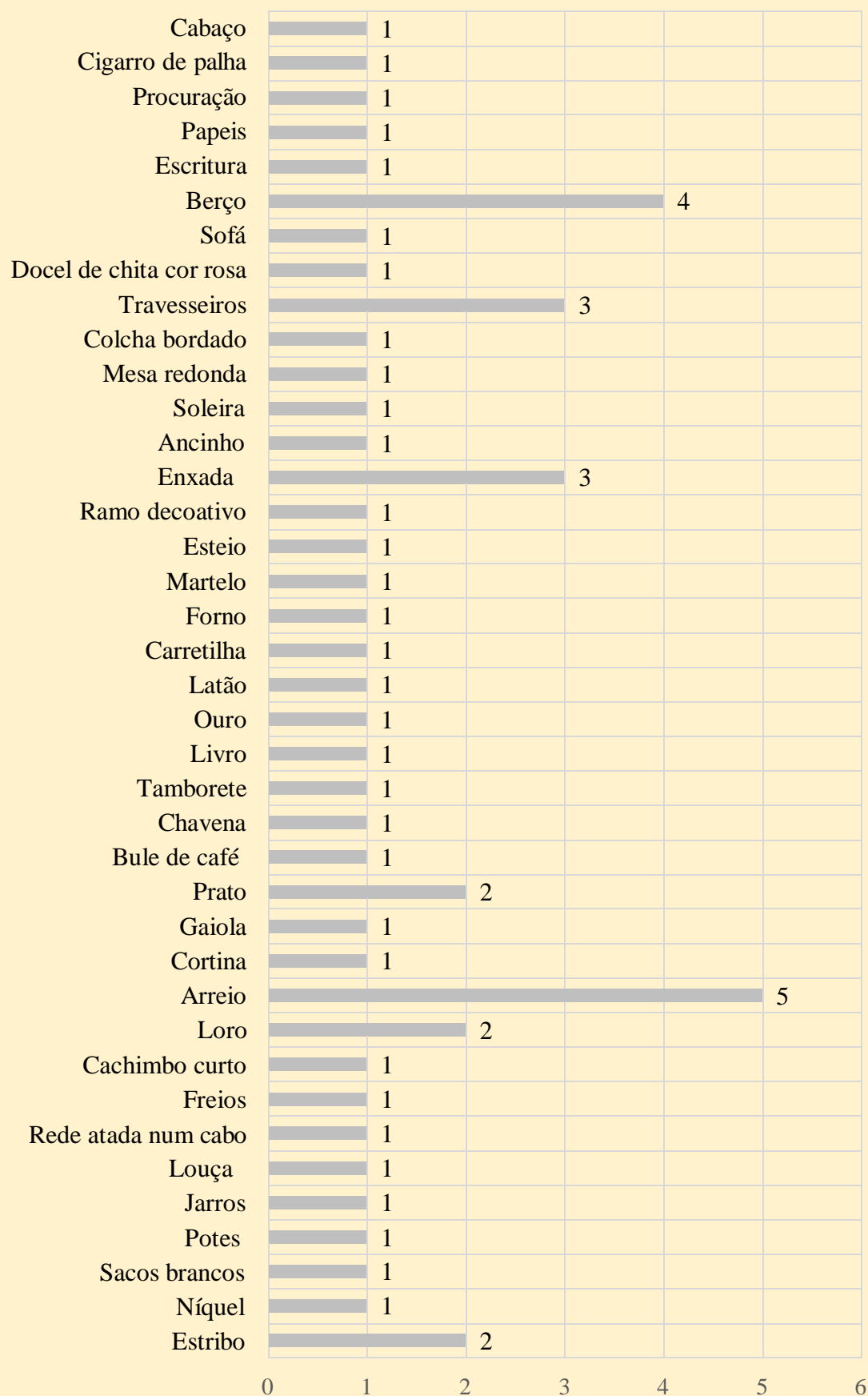


Gráfico. XXVII

### Cultura Material Utensilia - *Os Cangaceiros* (1914)



## continuação



# continuação

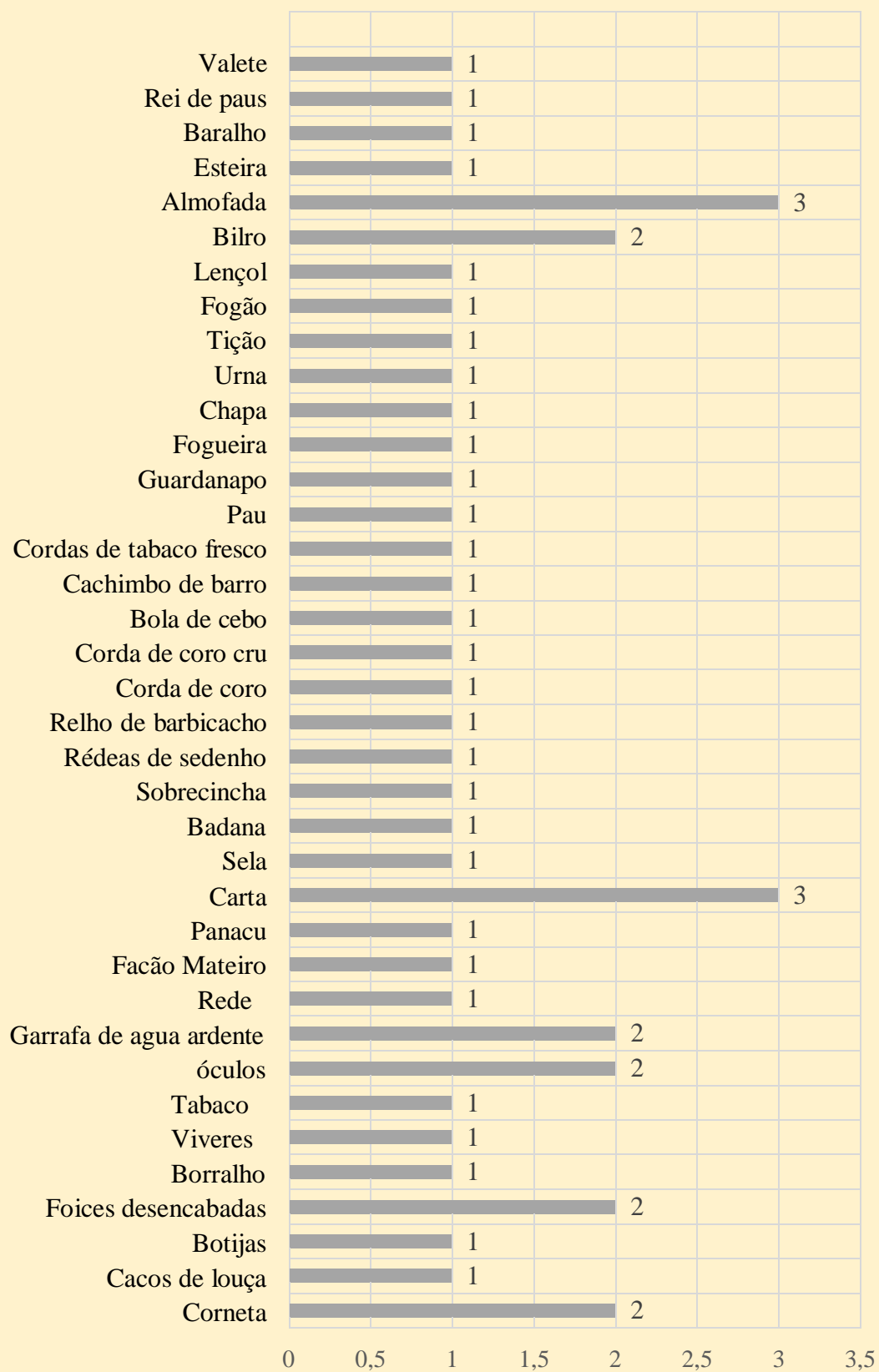


Tabela. XIV

P13	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº	Utensiliar	Nº
01	. Bacamarte	1	Chapéu jalne de couro	1	Sela	1	Semente	1
02			Chapéu	3	Mesa	1	Garrafa de agua Ardente	1
03			Chapelão	1	Badana	1	Loro	1
04					Sobrecincha	1	Enxada	1
05					Rédeas de sedenho	1	Cordas de tabaco fresco	1
06					Relho de barbicacho	1	Pau	1
07					Corda de coro	1	Guardanapo	1
08					Lombilho	2	Camisa	1
09					Perneira	1	Fogueira	1
10					Espora de aço	1	Chapa	1
11					Bola de cebo	1	Urna	1
12					Corda de coro cru	1	Tiçãõ	1
13					Cachimbo de barro	1		
	Total	1	Total	5	Arreio	1	Total	27

Tabela. XV

P14	Bélica	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Espingarda	1	Traje de caçador	1	Corda	1
02	Faca	3	Esporas de prata	1	Arreio	2
03	Bacamarte	2	Anéis de ouro	2	Estribos	1
04	Armas	1			Rédeas	3
05	Rifle	4			Garrafa de agua ardente	1
06	Punhal	1			Enxada	1
07	Balas	2			Berço	1
08	Clavina	1			Rede	1
09	Cartucheira	1			Facão Mateiro	1
10					Panacu	1
11					Cartas	1
12					Grão	1
13	TOTAL	16	TOTAL	4	TOTAL	15

Tabela. XVI

P15	Bélico	Nº	Religioso	Nº	Indumentário	Nº	Utensílios	Nº
01	Sabre	2	Terço	1	Casaco de chita preta	1	Mesa	1
02					Casaca	1	Fogão	1
03					Saia	1	Lençol	1
13	Total	2	Total	1	Total	3	Total	3

Tabela. XVII

P16	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Cruz	1	Roupão	1	Bilro	3
02			Chapéu de palha	1	Almofada	1
03			Bogari crestado	1	Esteira	1
04			Vestido de noiva	1	Balaio	1
05			Botões	1	Lençóis	1
06			Saia de cós estreito	1	Berço	1
07			Saia justa	1		
08			Camisa	1		
13	Total	1	Total	8	Total	8

Tabela. XVIII

P17	Utensiliar	Nº
01	Carta	2
02	Mesa	1
03	Baralho	1
04	Rei de paus	1
05	Valete	1
06	Total	6

Tabela. XIX

P18	BÉLICO	Nº
01	Bala	1
02	Faca	1
03	Total	2



Tabela. XIII

CN	Bélica	Nº	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	Espada	4	Rosário	1	Ceroula	1	Cama	1
02	Bacamarte	3	Conta	1	Lençol	2	Machado	1
03	Faca	3	Cruz de pau	2	Vestido azul	1	Facho	2
04	Arma	5	Cruz	7	Cabeção de renda	1	Corda	6
05	Espingarda	2	Castiçais de prata	1	Lenço	1	Grilhões	1
06	Mundéu	1			Cinta	1	Pacote	1
07	Pau	3			Capote	2	Ancoreta	1
08	Graveto	1					Relógio	1
09	Ferro	2					Gaveta	1
10	Facão	1					Canoa	12
11	Punhal	1					Cabresto	3
12	Bala	1					Cachimbo	1

13	Espada de ponta direita	1					Gamela	2
14	Forca	4					Tripeça	1
15	Bainha	1					Cangalha	2
16							Ratoeira	1
17							Jangada	1
18							Latada	1
19							Corneta	3
20							Cocho	1
21							Forno	3
22							Alguidar	2
23							Rodo	1
24							Roda	1
25							Prensa	2
26							Quicé	1
27							Cepo	1

28							Caçuaá	3
29							Enxada	1
30							Batuque	1
31							Algema	1
32							Dicionário	1
33							Tambor	1
34							Foice	2
35							Xícara	1
36							Perfumaria	1
37	Total	33	Total	12	Total	9	Total	66

Tabela. XV

CN	Bélica	Nº	Religiosa	Nº	Indumentária	Nº	Utensiliar	Nº
01	. Bacamarte	1	Pedestal do cruzeiro	1	Chapéu	1	Relho	1
02			Crucifixo	1	Manto	1	Lombilho	2
03			Tablado	1	Espora	2	Cilha	1
04			Baldaqino de setineta azul celeste	1	Alpercatas	1	Terrina	1
05			Púlpito	2	Perneira	1	Travessa	2
06			Cadeira	2	Véstia	1	Mesa	3
07			Sinos da torre	1	Cinto	1	Corda	1
08			Imagem de cristo	1	Túnica de burel	1	Ferro (de ferrar)	1
09			Cruz	1	Touca	1	Relho chato	1
10			Altar	1	Alpercatas	1	Rédeas	4
11			Rosário	1	Sapatinho de criança	1	Harmonia	1
12			Turibulo	1	Touca cor de rosa	1	Viola	4
13			Incenso	1				1

							Roldana	
14			Estampa da Conceição	1			Polia	1
15			Figura da mãe de jesus	1			Vara para cerca de faxina	1
16							Palma de catolé	1
17							Prensa	1
18							Fuso	1
19							Gamela	1
20							Cocho	1
21							Forno de tijolos vermelhos	1
22							Rodo	1
23							Sacos de algodão	1
24							Couro seco de boi	1
25							Algodão	1
26							Sementes	1
27							Bainha - couro preto com botão sabonete	1





58							Livro	1
59							Ouro	1
60							Latão	1
61							Carretilha	1
62							Forno	1
63							Martelo	1
64							Esteio	1
65							Ramo decorativo	1
66							Enxada	1
67							Ancinho	1
68							Soleira	1
69							Mesa redonda	1
70							Colcha bordado	1
71							Travesseiros	3
72							Docel de chita cor	1





	TOTAL	42	TOTAL	17	TOTAL	13	TOTAL	108

